الثابت والمتحول

بحث في الاتباع والإبداع عند العرب

٣ ـ صدمة الحداثة

الطبعة الاولـى
١٩٧٨

دار العودة ـ بيروت ـ عمارة الرفيرا سنتر ـ كورنيش المزرعة
تلفـون : ٣١٠٨٤٠ ـ ٣١٨١٦٥

أدونيس

الثابت والمتحول

بحث في الاتباع والابداع عند العرب

٣ - صدمة الحداثة

دار العودة - بيروت

للمؤلف

مجموعات شعريه

قصائد اولى	١٩٥٧	١٩٦٣	١٩٧٠
أوراق في الريح	١٩٥٨	١٩٥٩	١٩٧٠
اغاني مهيار الدمشقي	١٩٦١	١٩٧٠	١٩٧١
كتاب التحولات والهجرة			
في اقاليم النهار والليل	١٩٦٥	١٩٧٠	
المسرح والمرايا	١٩٦٨		
وقت بين الرماد والورد	١٩٧٠	١٩٧١	
الاعمال الشعرية الكاملة (مجلدان)	١٩٧١		
مفرد بصيغة الجمع	١٩٧٧		

دراسات

مقدمة للشعر العربي	١٩٧١
زمن الشعر	١٩٧٢
الثابت والمتحول	
١ ــ الاصول	١٩٧٤
٢ ــ تأصيل الاصول	١٩٧٧

مختارات

ديوان الشعر العربي :		
الكتاب الاول	١٩٦٤	(المكتبة العصرية ، بيروت)
الكتاب الثاني	١٩٦٤	
الكتاب الثالث	١٩٦٨	
مختارات من شعر السياب	١٩٦٧	(دار الآداب ، بيروت)
مختارات من شعر يوسف الخال	١٩٦٣	(دار مجلة شعر ، بيروت)

ترجمات

مسرح جورج شحاده

١ ــ حكاية فاسكو	وزارة الاعلام ــ الكويت	١٩٧٢
٢ ــ السيد بوبل	« « «	١٩٧٢
٣ ــ مهاجر بريسبان	« « «	١٩٧٣
٤ ــ البنفسج	« « «	١٩٧٣
٥ ــ السفر	« « «	١٩٧٥
٦ ــ سهرة الامثال	« « «	١٩٧٥

الاعمال الشعرية الكاملة لسان ــ جون بيرس

١ ــ منارات	وزارة الثقافة والارشاد القومي ــ دمشق	١٩٧٦
٢ ــ منفى ، وقصائد اخر	« « «	١٩٧٨

إشارة

آثرت في هذا الكتــاب الثالث مــن « الثابت والمتحول » أن افــرد للشعر جزءاً خاصاً أبدأ به ، وأن أتنــاول الفكــر ، والثقافة بشكل عام ، في جزء خاص ، لاحق .

وآثرت الاّ أدرس الا الظواهر الشعرية التي رأيت أنها تفيدني في اضاءة ما أذهب اليه في مسألة الحداثة الشعريــة ، والاّ أعرض من الظواهر ، النقدية والأدبية الخاصة ، والفكرية العامة ، الا ما رأيت أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بهذه المسألة .

من القدم الى الحداثة

- ١ -

يمكن القول ، من ضمن نظرة العرب الى « الإحداث » و «المحدَث» ، ومن ضمن الشروط الاقتصادية ــ الاجتماعية الخاصة ، ان الحداثة في المجتمع العربي بدات كموقف يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر . ويعني ذلك ان الحداثة بدات ، سياسيا ، بتأسيس الدولة الاموية ، وبدات فكريا ، بحركة التأويل . فقد كانت الدولة الاموية نقطة الاصطدام الاولى بين الدين (العربي) والثقافة غير العربية : الآرامية ــ السريانية (الشرقية) ، من جهة ، والبيزنطية ــ الرومية (الغربية) ، من جهة ثانية. وفي هذا الاصطدام واجه الدين العربي ، سياسيا ومدنيا ، الاسئلة الملحة الاولى التي تتصل بالتمدين او بالحضارة ، وكان على ممثليه ان يفسروا الوقائع الجديدة بتاويل القديم تأويلا ملائما .

هكذا يمكن القول ان التعارض في المجتمع العربي بين القديم والمحدث يرقى ، على الصعيد السياسي ــ الاجتماعي ، الى القرن السابع الميلادي. وكانت الخلافة ، في مستواها الديني ــ السياسي ، على الاخص ، الحقل المباشر الاول لهذا التعارض . فالمعنى التقليدي ، اي الاصلي ، للخلافة ، هو ان يتبع الخلف السلف ، في فكره وعمله . فالخلافة استمرار للاصل يزيد في تاصيله ، وليست اي نوع من انواع التغير او الخروج . فالاساس فيها الاتباع لا الاجتهاد او الابداع . واذا كان ثمة اجتهاد او ابداع فلكي يؤكد ثبات الاصل واطلاقه ، وليس لكي يزيد عليه شيئا يشكك في اصليته او يؤدي الى تجاوزه .

ومبدا الحداثة ، من هذه الناحية ، هو الصراع بين النظام القائم على السلفية ، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام . وقد تأسس هذا الصراع ، في اثناء العهدين الاموي والعباسي حيث نرى تيارين للحداثة : الاول **سياسي**

ـ **فكري** ويتمثل من جهة ، في الحركات الثورية ضد النظام القائم ، بدءا من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج مرورا بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة . ويتمثل ، من جهة ثانية ، في الاعتزال والعقلانية الالحادية ، وفي الصوفية على الاخص . وتلتقي هذه الحركات الثورية ـ الفكرية حول هدف اساسي هو الوحدة بين الحاكم والمحكوم في نظام يساوي بين الناس اقتصاديا وسياسيا ، ولا يفرق بين الواحد والآخر على اساس من جنس او لون .

اما التيار الثاني **ففني** ، وهو يهدف الى الارتباط بالحياة اليومية ، كما عند ابي نواس ، والى الخلق لا على مثال ، خارج التقليد وكل موروث ، كما عند ابي تمام . الاتجاه الاول يلغي الارستوقراطية ـ الوراثية في الحكم ، والاتجاه الثاني يلغي عصمة الاوائل في الفن .

ابطل التيار الفني قياس الشعر والادب على الدين . ابطل ، بتعبير اخر ، القديم ، من حيث انه أصل للمحاكاة اونموذج . يتضمن هذا الإبطال النظر الى العالم من وجهة جديدة تعتبره بحثا مستمرا ، ليس للانسان فيه الا ان يؤسس ، بالفن ، صورة عن عالم يجدر بالانسان ، حيث يجد نفسه ويتعرف عليها . وليس له ، في مغامرة البحث هذه ، غير اللغة . اللغة هي طينه الخلاّق . وهكذا لم يعد علم الجمال ، بالنسبة اليه ، علم جمال النموذج او الثابت ، بل علم جمال الابداع او المتغير . فالابداع هو الشيء الوحيد الذي يمكن ان يمارسه الانسان بجدارة ليؤسس وجوده في أفق البحث . بتعبير آخر ، أخذ الانسان يمارس هو نفسه عملية خلق العالم .

اما التيار الفكري فأكتفي ، للتمثيل على اهميته في تأسيس الحداثة ، بالصوفية ، من جهة ، وابن رشد ، من جهة ثانية .

فقد رات التجربة الصوفية في المطلق الآلهي معنى يقترن بالمطلق الانساني ، اي بصورة الانسان . الكون ، بدئيا ، معنى (آله) ، وصورة (انسان) . ليس معنى تضاف اليه صورة ، بل هو معنى / صورة .

من هنا تجاوزت الصوفية التجريد او التعالي ، بالمعنى التقليدي الديني ، وتغير تبعا لذلك مفهوم العالم ، وتغيرت ، من ضمن هذا المفهوم ، علاقة الانسان بالله ، وعلاقة الله بالعالم . العالم ، في التجربة الصوفية ،

حركة من التكامل المستمر الى ما لا نهاية . والله ليس وراء العالم وحسب، بل امامه ايضا . انه يجيء كذلك من المستقبل . وكما انه قدم للانسان اجوبة بالنسبة الى الماضي ، فانه ، بالنسبة الى المستقبل ، يطرح عليه ، هو ايضا ، الاسئلة — لكي يجيب عنها .

اما ابن رشد فقد قصر دور الدين او الوحي على تأسيس الفضيلة ، وقال ان المعرفة والحقيقة هما من شأن العقل . وفي هذا فتح ابن رشد امام الانسان افق البحث المستمر عن الحقيقة ، وعن المعرفة .

هكذا تولدت الحداثة ، تاريخيا ، من التفاعل او التصادم بين موقفين او عقليتين ، في مناخ من تغير الحياة ، ونشأة ظروف واوضاع جديدة . ومن هنا وصف عدد من مؤسسي الحداثة الشعرية ، **بالخروج** . كان معظمهم اما من اصل غير عربي ، واما انهم مولدون : من أب عربي وأم غير عربية . ونشاوا ، الى ذلك ، في وسط اجتماعي فقير ، عبيدا او موالي ، وهكذا اندفعوا لإثبات وجودهم في المجتمع العربي. وفي سبيل ذلك تسلحوا باقوى الاسلحة العربية : اللغة والدين . اما اللغة فاتقنوها اكثر من اهلها ، مما كذب نظرية الطبع او الفطرة ، واما الدين ففسروه تفسيرا يلائم تطلعاتهم في الحياة التي استجدت : نزعوا عنه القرشية العروبية ، واعطوه طابعا انسانيا امميا (شعوبيا) ، قائلين إن الاسلام يؤاخي بين البشر ، ويتجاوز الاجناس والعصبيات . هكذا وجدوا انفسهم ، طبيعيا ، في موقع يناقض النظام القائم ، من جهة، لانه يقوم على العنصرية اي علىاللامساواة، ويناقض، من جهة ثانية ، التقاليد التي يتبناها النظام لانها تقاليد السلطة الموروثة لا تقاليد الحياة الناشئة، ويناقضمن جهة ثالثة التقاليد الادبيةلانها هي ايضا التقاليد التي يرثها النظام ويشيعها ويرسّخها. وتبعا لذلكوجدوا انفسهم ، طبيعيا ، في موقع من يبتكر تعبيرا يلائم الحياة الجديدة او التي يطمحون اليها ، ويتطابق معها ، اي انهم وجدوا انفسهم في موقعالتجديد.

- ٢ -

كان المبرّد ، على الصعيد النظري ، أول من تعاطف مع الشعر المحدث . فقد اعتمده اصلا من اصوله التي يدرّسها لطلابه (١) ، وأورد منه نماذج في كتابه « الكامل » و « الفاضل » وخصص له كتابا كاملا هو « الروضة » . ويعود تعاطف المبرّد مع الشعر المحدث الى احساسه بأنّ العصر الذي يعيش فيه مغاير لما سبقه . لكن هذا التعاطف بقي في حدود الدفاع عن المحدث ، وتسويغه . يقول : « وليس لقدم العهد يفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب ، ولكن يعطى كل ما يستحق » (١) ، فهو في هذه الكلمة يجعل من النص الشعري بذاته ، اساسا للتقويم ، دون اعتبار للزمن الذي كتب فيه . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية يرى ان الشعر المحدث اكثر التصاقا بالحياة ، من الشعر القديم ، فهو يقول : « هذه اشعار اخذناها من اشعار المولدين ، حكيمة ، مستحسنة ، يحتاج اليها للتمثل ، لانها أشكل بالدهر » (٢) .

ويقف ابن قتيبة من الشعر المحدث موقفا اكثر وضوحا ودقة . فهو يقول في مقدمة كتابه « الشعر والشعراء » ما يلي : « ولا نظرت الى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه والى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتاخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، واعطيت كلاّ حظه ، ووفرت عليه حقه . فاني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه في متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده الا انه قيل في زمانه او انه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن

---

(١) درّس ، مثلا ، تلميذه ابن المعتز قصيدة لابي نواس وشرحها له : طبقات ابن المعتز ، ص ١٩٧ .

(١) الكامل : الجزء الاول ، ص ٢٩ .

(٢) الكامل : الجزء الثاني ، ص ١ .

ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم **حديثا** في عصره ، وكل شرف **خارجيّة** في اوله . فقـد كان جرير والفرزدق والاخطـل وامثالهـم يعـدون **محدثين** ، وكان ابو عمرو بن العلاء يقـول : « لقد كثر هذا المحـدث وحسن ، حتى لقـد هممت بروايتـه . ثم صار هؤلاء **قدماء** عندنا ببعد العهـد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانيء واشباههم . فكل من أتى بحسن من قول او فعل ذكرناه له واثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله او فاعله او حداثة سنه ، كما ان الرديء اذا ورد علينـا للمتقدم والشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه » (٣) .

ان في هذا النص ما يؤكد على ان الشعر لا يكتسب قيمته من كونـه قديما ، ولا تنقص قيمتـه لكونه محدثـا ، فابن قتيبـة يشدد هنا ، هو كذلك ، على اهمية النص الشعري ، بذاتـه ، دون اعتبار لقائله وللزمن الذي قيل فيه .

ويخطو ابن جنيّ في هذا المجال خطوة مهمـة في وقوفـه الى جانب المتنبي وشرحه لشعره ، فيرى ان الحداثة قيمـة بذاتها . يقول انه ليس للمتنبي « من عيب عند هؤلاء السقطة الجهال وذوي النذالـة والسفّال ، الا انه متأخر محدث ، وهل هذا لو عقلوا ، الا فضيلة لـه ومنبهـة عليه ، لانه جاد في زمان يعقم الخواطر ويصدىء الاذهان ، فلم يزل فيه وحده بلا مُضَاه يساميه ولا نظير يعاليه ، فكان كالقارح الجـواد يتمطـر في المهامه الشداد ، ولا يواضح نفسه الا نفسه ولا يتوجس الا جرسه » (١) . وتوكيد ابن جنيّ على الحداثة يتضمن توكيده على الفرادة والابداع .

ويستند ابن رشيق الى كلام لابن جنيّ ليجعـل اللفظ للاقدمين ، والمعنى للمحدثـين . يقول : « قال ابو الفتح عثمان بن جنيّ : المولـدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الالفاظ . والذي ذكره أبو الفتح صحيح بيّن لان المعاني انما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا وانتشار

(٣) الشعر والشعراء ، ص ١٠ ــ ١١ .
(١) الشرح ، جزء ١ ورقة ١ ، تاريخ النقد الادبي عند العـرب ، لاحسان عبـاس ، ص ٢٧٩ .

العرب بالاسلام في اقطار الارض ، فمصّروا وحضّروا الحواضر وتأنقوا في المطاعم والملابس ، وعرفوا بالعيان عاقبة ما دلتهم عليه بداهــة العقول من فضل التشبيه وغيره . وانما خصصت التشبيه لانه اصعب انواع الشعر، وابعدها متعاطـى ، وكل يصف الشيء بمقــدار ما في نفسه من ضعف او قوة ، او عجز او قدرة . وصفة الانسان ما رأى يكون ، لا شك ، اصوبَ من صفته ما لم ير ، وتشبيهه ما عاين افضل من تشبيهــه ما ابصر بما لم يبصر » (١) . ويقارن بين المعاني عند القدماء والمعاني عند المحدثين فيرى انها « قليلة » في اشعار الاول ، « تكاد تحصر لو حاول ذلك محاول » وهي كثيرة في اشعار هؤلاء ، وان كان الاولون قد نهجــوا الطريــق ونصبوا الاعــلام للمتأخرين » (٢) . وهو يرى ان المعاني تكثر كلما تقدم العصر ، فيقــول : « واذا تأملــت هذا تبين لك ما في اشعــار الصــدر الاول الاسلاميين مــن الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين ، ثم ما في اشعــار طبقة جريــر والفرزدق واصحابهما من التوليدات والابداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء ، الا في الندرة القليلة والفلتة المفردة ، ثم أتى بشار بن برد واصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا اسلامي ، والمعاني ابدا تتردد وتتولد ، **والكلام يفتح بعضه بعضا** » (١) .

نستنتج من هذه النصوص ما يلي :

١) الحداثة نتيجة لتغير الازمنة ، وهي من هذه الناحية ، ظاهرة ضرورية وطبيعية .

٢) يجب تقويم الشعر كنصوص قائمة بذاتها ، دون اعتبــار الزمن الذي كتب فيه . فالشعر ، سواء كان قديما او محدثا يحمل بذاته وضمن ذاته محاسنه او مساوئه .

٣) الفصل بين « الالفاظ » و « المعاني » ـــ فالقدماء يظلون حجة في اللغة ،

---

(٤) العمدة ، الجزء الثاني ، ص ٢٣٦ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٣٨ .
(١) العمدة ، ص ٢٣٨ . (الجزء الثاني) .

فهم اكثر اصالة من المحدثين ، اما هؤلاء فاكثر تفننا وابتداعا في المعاني .

٤) هذا الفصل بين « اللفظ » و « المعنى » هو ، في معناه العميق ، نوع من قياس الادب على الدين ، وهو ، بالتالي ، رمز الصراع بين القديم والمحدث ولعله ان يكون من علل هذا الصراع . والصراع بين القديم والمحدث في العصر الحاضر هو في بعض وجوهه ، كما سنرى ، امتداد للاخذ بهذا الفصل .

هكذا اخذ انصار « اللفظ » يعتبرون ان المحدث من حيث انه تغيير في المعاني ، يؤدي الى « تغيير » اللغة ـ اي هدمها ، ومن هنا رفضوا الحداثة ، وتمسكوا بالقديم ، لغة وطرائق تعبير ، جاعلين من اللغة كيانا منفصلا عن الزمن والحياة ، ومن الشعر القديم ، أصلا ، ومثالا نموذجيا لكل شعر يأتي بعده . وقد ادى الموقف الى عدم التمييز ، بشكل دقيق ، بين « اللغة » التي هي شأن عام ، والكلام الذي هو شأن خاص .

- ٣ -

كان بشار بن برد (١٦٨ هـ. / ٧٨٥ م.) ، على صعيد الكتابة الشعرية الوجه الاول ، الاكثر بروزا لهذه الحداثة ، فهو يعتبر اول المحدثين ، بالمعنى الابداعي ، ممن خرجوا على ما سمي بـ « عمود الشعر العربي » ولذلك فان الجدل الذي اثير حوله مهم جدا ، ويفيدنا في تفهم الجدل الذي اثير بعد ذلك حول ابي نواس ، بعامة ، وابي تمام بخاصة .

قيل عن بشار ، انه : « استاذ المحدثين ... من بحره اغترفوا ، واثره اقتفوا » (١) .

وفي رواية لابي حاتم السجستاني انه سأل الاصمعي عن اي الشاعرين اشعر : بشار او مروان بن ابي حفصة ؟ فقال الاصمعي : بشار ، وعلل الاصمعي ذلك بقوله : « لان مروان اخذ بمسالك الاوائل ... سلك طريقا كثر سلاكه ، فلم يلحق بمن تقدمه وأن بشارا سلك طريقا لم يسلكه احد فانفرد به واحسن فيه » (٢) .

وقد فطن النقد القديم لموقفه الشعري فوصفه ، في جملة ما وصفه ، بانه **« قائد المحدثين »** ، وبأنه **« اغرب في التصوير »** ، ويعني ذلك ان هذا النقد ادرك الاهمية **الشكلية** لشعره ، من حيث انه اغرب ــ اي اعطى للغة ابعادا مجازية او تصويرية غير مالوفة . غير ان هذه الابعاد الشكلية الجديدة نقلت ابعادا جديدة في المحتوى . فقد رفض بشار التقاليد

---

(١) الموشح للمرزباني ، ص ٣٩٠ .
(٢) الموشح ، ص ٣٩٢ .

الاجتماعية وبعض الافكار الدينية السائدة ، فسخر منها وشكك فيهـا ، من جهة ، وبشر ، من جهـة ثانية ، باللذة او بمـا يمكن ان نسميه حضارة الجسـد . ومن هنا ولّد شعره معركة تدور حول التحـرر الجنسي أدت الى ان يحاربه رجال الحديث ويحرضون الدولة عليه ، والى ان ينجحـوا اخيرا في حمل الخليفة المهدي على قتله ، فمات ضربا بالسياط .

ويمكن تلخيص دوره في ناحيتين :

الاولى ، هي ان الشعر ليس قريحة وحسب ، وانما هو فن . فلا يكفي ان يعبّر الشاعر عما يجيش في نفسه، وانما المهم هو كيف يعبِّر . وفي هذا اول رد على نظرية الطبع . فالطبع بذاته غير كاف ، ولا بد من ان تردفه الثقافة ، اي لا بد من تنقيح الطبع وتهذيبه .

والثانية ، هي ان الشعر بحث **مستمر** . لذلك ، على الشاعر ان لا يعجـب بما انجزه ، وانما يجب ان يظل مشدودا الى ما لم ينجزه بعد .

وتعبّر عن هاتين الناحيتين كلمـة تنسب اليـه رد بها على السؤال التالي : « بم فقتَ أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب الفاظه ؟ » ، فقال : « لاني لم أقبل كـل ما تورده عليّ قريحتـي ويناجيني به **طبعي** ويبعثه فكري ... ولا والله ما ملك قيادي الاعجـاب بشيء مما آتي به » .

هذا التحول في الحساسية الشعرية وفي كتابة الشعر تجسد، بشكله الاكمل ، تاريخيـا ، في شعر ابن نواس وشعـر أبي تمـام . وقد فرضت تجربتهما الفنية طرحا جديدا لمسألة الشعر القديم والعلاقة به ، وطرحـا جديدا لمعنى الشعر المحدث وكيفية كتابتـه . واتضح في ذلك الموقفـان : موقف التقليد ، وموقف التجديد .

نكرر الأسس التي قام عليها الموقف التقليدي وهي التالية :

١ ـ المعنى مسبَق ، موجود قبليا .

٢ ـ كتابة الشعر ، بالنسبة الى الشعراء اللاحقين ، هي نـوع من التفريع على الشعر القديم ، والاشتقاق منه .

٣ ـ النقد هو دراسة هذا التفريع وهذا الاشتقاق ، قياسا على اصولهما .

٤ ـ الفصل بين « اللفظ » و « المعنى » (الشكل والمحتوى) ـ ويعني هذا الفصل ان الشعر محاكاة ، او هو اعادة سبك لعناصر سابقة .

اما الموقف التجديدي او الابداعي فيقوم على الاسس التالية :

١ ـ اللغة مستودع الماضي ، لكنها في الوقت نفسه ينبوع المستقبل، من حيث ان الاساسي هو كلام الشاعر ، الخاص به ، ومن حيث ان الكلام « يفتح بعضه بعضا » .

٢ ـ رفض كل ما لم يعد القصد منه يتطابق مع الحياة المستجدة .

٣ ـ تأسيس تعبير جديد تتحقق فيه الوحدة بين ما يقال وطريقة القول .

٤ ـ التوكيد على التفرد والسبق والكشف .

٥ ـ النقد هو اضاءة التفرد والسبق والكشف ، بحيث لا يستمد أصوله النقدية من نصوص مضت ، وانما يستمدها من النصوص المتفردة السباقة الكاشفة ذاتها . فكل تعبير جديد، يفترض معايير جديدة ، اي نقدا جديدا .

هكذا لم يعد الشعر عند ابي نواس وابي تمام تقليدا لنموذج تراثي ، ولم يعد كذلك تقليدا «للواقع» . صار ابداعا لا يتم الا بدءا من استبعاد التقليد و « الواقع » معا . انه خلق يمارسه الشاعر ، فيما يخلق مسافةبينه وبين التراث من جهة ، وبينه وبين « الواقع » من جهة ثانية .

ومن هنا لا يصور شعرهما ما هو سائد ، سواء كان في المجتمع او الواقع . فهذا السائد المألوف العادي لا يرضيهما . انه ، على العكس عدو لهما . لذلك يتجاوزانه الى ما هو ابعد . انه شعر يُحل **الداخل**

محل **الخارج** ، سواء جاء من « الواقع » او من التـاريخ . فليس الخارج الا قاموسا ، يأخذان منه المفردات ، لكنهما يعودان فيشحنانها بطاقة جديدة غير معهودة . وهكذا اخذا ينشئان **تماثلا** بين الداخل والطبيعـة ، الـذات والموضوع ، ويؤسسان المحسوس على اللامحسوس، والمرئي على اللامرئي. العالم المرئي ، بالنسبة اليهما ، مستودع صور، يغرقان فيه ويكونان بدءامنه رؤيا رمزية عن نفسيهما وعن العالم . ولم تعد للظاهر اهمية الا بقدر ما يقود الى الباطن . ورسالة الشعر ، اذن ، هي أن يفتح بابا عـلى العـالم الآخر الخفي ، وان يحرك في الانسان طاقاته التي تتجـاوز المحسوس ، طاقاتـه الخفية والاكثر غموضا .

وكان شعر ابي تمام ، على الاخص ، الثورة الاكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية بالمعنى الجمـالي الخـالص ، ويمكن ان نـوجز ملامحهـا فيما يلي :

١ ـ استخدم الكلمات بطريقة اصبحت معها توحي بأكثر من معنى، لانه افرغها من معناها المألـوف . فلقد خلصها من الحتميـة واسلمها **للاحتمال** . وهذا مما حيّر قـراءه (سامعيه) وأدى الى الاختلافات في تفسير شعره .

٢ ـ غيّر النسق المألوف العـادي لتركيب الكلمـات . وهذا مما أدى الى اتهامه بالتعقيد .

٣ ـ حذف ولم يترك ما يدل على ما حذفه . وهـذا مما أدى الـى اتهامه بالغموض والصعوبة .

٤ ـ ابتكر معاني بعيدة وصيغا غير مألوفة وسياقا غريبا .

وابو تمام يطمح في هـذا الى ان يكون شعره **تأسيسا** : تجـاوزا لمـا سبقه وبداية جديدة . لقد واجه العالم بموقف من يعيـد طرح الاسئلـة الاولى ، ومن يحاول ان يحدس بما تشف عنـه ، ويرسم بالكلمـات **هذا** الذي يمكن ان تشفّ عنه . لذلك لم يـكن شعره استطرادا للكلام الأول ، ولم يكن اندراجا في تاريخ مرسوم . كان ابتكـارا يسلّم ما يبتكره الى افق بلا نهاية : كان اصلا ـ بدايـة . كان تأسيسـا **للفروقات** . والفرق لا ينشأ

بحسب التقليد ، وانما ينشأ بحسب الابداع . ينشأ بحسب اللاحق لا السابق . كان ابو تمام كمن يرى الحضور الشعري في عصره صنوا للموت، لانه حضور الحتمي المألوف . لذلك حاول ان يخلق حضورا آخر هو حضور المحتمل الغريب . ولهذا كان الغياب الكامل هو الذي يوحي له بالشعر . كان شعره ، بتعبير آخر ، نوعا من كتابة الغياب ، كتابة الحضور ــ الغائب والغياب ــ الحاضر . ومن هنا كان خطرا ــ **فكل تأسيس خطر** . ومن هنا نفهم ثورة التقليد عليه : فشعره « ضد ما نطقت به العرب » ، ولقد « افسد الشعر » ، ولئن كان « ما يقوله شعرا ، فكلام العرب باطل » .

هكذا اتخذت الحداثة عند ابي تمام بعدا آخر هو ما يمكن ان نسميه بعد الخلق لا على مثال . فهو لم يهدف كأبي نواس الى المطابقة بين الحياة والشعر ، بل هدف الى خلق عالم آخر يتجاوز العالم الواقعي . لقد اشتركا في رفض تقليد القديم ، لكن كلا منهما سلك في ابداعه مسلكا خاصا .

من الخطابة الى الكتابة

- ١ -

لا نقدر ان نحيط بنشأة الحداثة في المجتمع العربي ، على الصعيدين : السياسي ــ الفكري ــ الاجتماعي ، من جهة ، والشعري من جهة ثانية ، الا اذا ادركنا معنى انتقال العرب من الخطابة الى الكتابة ، او من الشفوية الى التدوين .

الثورة الكتابية الاولى التي نشأت في وجه الخطابة ، نثرا وشعرا، هي كتابة القرآن، فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة . هو، بمعنى آخر ، نهاية البداوة وبدء المدينة . يمكن القول ، تبعا لذلك ، انه بداية المعاناة والمكابدة و « إجالة الفكر » . القرآن ابداع للعالم بالوحي (من حيث انه تصور جديد للعالم) وتأسيس له بالكتابة . فالكتابة هي وضع العالم ــ واقعا وغيبا ، صورة ومعنى ، في نظام لغوي . هي ، بكلام آخر ، رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص . والقرآن ليس شعرا ولا نثرا . وحين نجوّز القول عنه انه شعر ، او نثر نقول : انه شعر لا كالشعر ، ونثر لا كالنثر . والقرآن ، من هذه الناحية ، يتجاوز الانواع الادبية ويخلق نوعا جديدا . لكن هذا النوع الجديد من الكتابة ، انما هو وليد رؤيا جديدة للعالم .

هذه الكتابة **تأسيس** : كل كتابة بعدها لا تصح الا اذا كانت خروجا على قواعد الخطابة ، وتأسيسا لقواعد جديدة ، ــ الا اذا طمحت الى أن تكون هي كذلك **تأسيسا** . وقبل ان امضي في تبيان ما اذهب اليه فيما يتصل بتأسيس كتابة جديدة ، سأعرض لتطور الكتابة ومفهومها .

نشأت الكتابة ، كمهنة ، مع تدوين القرآن . قد تكون موجودة قبله، لكن لم يصلنا قبل القرآن كتاب مدوّن ، بالعربية . المعنى الاول للكاتب في العربية هو المدوّن او الناسخ . وهذا هو المعنى نفسه الذي ساد اوروبا

قبـــل القـــرن السادس عـــشر . يعـــرّف ليتريـــه Littré الكاتب في هذه الفترة بأنه « الذي يمتهن الكتابة للآخر » . اما المعنى الثاني للكاتب ، اي المؤلف فنشأ في اوروبا بعـد القرن السادس عشر . ونشأ في اللغة العربية (١) ، في دمشق في القرن السابع (٢) . لكـن الكتابـة بقيت مهنة : تدوينا او نقلا او تصنيفا . والكتابة بالمعنى الابداعي ــ الحديث ، لم تنشأ الا في القرن الثامن . وقد وصلت الى درجة عالية من النضوج والتنوع مع المتصوفة من امثال النفّري (٣) ، ومع التوحيدي (٤) . ذلك ان الكاتب ، بالمعنى الحـديث ، ليس المثقف ، وليس كل من يؤلف وينشر . وانما هو من يتمتع بموهبة الكتابة ومن يكتب بشكل خـاص متميـز . هو ، بتعبير آخر ، من له اسلوب وشخصية في الكتابة ، يمنحانه نبرة خاصة وطابعـا خاصا : فرادة تميزه عن غيره . فالكاتب ، بالمعنى الذي اقصده ، هو من له رؤيا خاصة للعالم ، وطريقة خاصة في التعبير عن هذه الرؤيا .

هذه الكتابة نشأت الى جانب الخطابة (الشعر) وفي معزل عنهـا . ولم تكن نشأتها نشأة تكامل مع الخطابة بل نشأة انفصال . ولم يكن هــذا الانفصال في الدرجة (كما هو الشأن بين الخطابة والشعر) ، بل في النوع . فالخطابة (الشعر) **فطرية** تقوم على البداهة والارتجال (العفوية في الاصطلاح المحدث) ، اما الكتابة **فكسبية** تقوم على المعاناة والمكابدة ، دون ان تعنيـا او تتضمنا التكلف او التصنع .

بالغ بعض العرب في اهمية الكتابة من حيث هي صناعـة فرضتهـا حياتهم الحديثة . يقول سعيد بن العاص ، «من لم يكتب فيمينه يسرى» .

---

(١) كان قد عرف سابقا في اللغتين السريانية والارامية . وقبلها في الفينيقية والبابلية والسومرية .

(٢) قيل ان اول من صنّف كتابا هو زياد بن ابيه في المثالب ، لكنـه لم يصل الينا . والكتاب الاول الذي وصل وطبع كان عن اخبار الامم الماضية صنّفه عبيد بن شرية الجرهمي ، الذي استحضره معاوية من صنعاء (اليمن) . وقد طبع في حيدرآباد ١٩٤٧ (بروكلمان ، تاريخ الادب العربي ، الجزء الاول ، ص ٢٥٠ ــ ٢٥١) .

(٣) توفي سنة ٣٥٤ هـ .

(٤) يمكن ان نذكر اسماء اخـرى كعبد الحميد الكاتب وابن المقفع والجاحظ والحـلاج وابن عربي والسهروردي . وتراثنا حافل باسماء اخرى كثيرة .

ويقول معن بن زائدة : « اذا لم تكتب اليد فهي رجل » . وقيل كذلك : « لا دية ليد لا تكتب » (١) . واذا كانت الكتابة ـ الصناعة ، في هذا المستوى من الاهمية ، فان الكاتب اكثر اهمية من سائر الناس . يقول الزبير بن بكار : « الكتاب ملوك وسائر الناس سوقة » (٢) . ويقول ابن المقفع : « الناس احوج الى الكتاب من الكتاب الى الملوك » (٣) .

غير انهم لم يتنبهوا الى عمق مدلولها والى النتائج التي تترتب عليه ، على الرغم من ان بعضهم فضلها على الشعر (٤) . لقد اخذوا بها كظاهرة حديثة تنافس الخطابة ـ الشعر ، وتزاحمها وتحل محلها . وبعد نشوء الكتابة ورسوخها ، صار النقاد يتحدثون عن نوعين من الكلام : الشعر والكتابة ، اي الخطابة والكتابة ، باعتبار ان الخطابة صنو الشعر . فالعسكري يسمي كتابه « الصناعتين ، الكتابة والشعر » وابن الاثير يسمي كتابه : « المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر » . ولا يقصد هنا من الكاتب جانب الصناعة أو المهنة ، بل جانب الانشاء ، اي ابتكار اسلوب جديد ، ومعاني جديدة .

---

(١) هذه الاقوال وكثير غيرها وردت في صبح الاعشى، الجزء الاول، ص ٣٦ وما بعدها .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٥٨ ـ ٦١ .

- ٢ -

يقول القلقشندي :

١ ــ « الكتابة في اللغة مصدر كتب ... ومعناها **الجمع** . يقال : « تكتبت القوم اذا اجتمعوا ، ومنه قيل لجماعة الخيل كتيبة ... ومن ثم سمي الخط كتابة لجمع الحروف بعضها الى بعض » .

٢ ــ « قال ابن الاعرابي : وقد تطلق الكتابة على العلم . ومنه قوله تعالى : « ام عندهم الغيب فهم يكتبون » ، اي يعلمون . وعلى حد ذلك قوله (صلعم) في كتابه لاهل اليمن حين بعث اليهم معاذا وغيره : « اني بعثت اليكم **كاتبا** » ــ قال ابن الاثير في غريب الحديث : أراد **عالما** ، سمي بذلك لان الغالب على من كان يعلم الكتابة ان عنده علما ومعرفة ، وكان الكاتب عندهم قليلا وفيهم عزيزا » .

٣ ــ « اما في الاصطلاح فقد عرفها صاحب مواد البيان بأنها **صناعة روحانية** تظهر بآلة جثمانية دالة على المراد بتوسط نظمها . ولم يبين مقاصد الحد ولا ما دخل فيه ولا ما خرج عنه . غير انه فسر في موضع آخر معنى الروحانية فيها بالالفاظ التي **يتخيلها الكاتب في اوهامه وتصور من ضم بعضها الى بعض صورة باطنة قائمة في نفسه** ، والجثمانية بالخط الذي يخطه القلم وتقيد به تلك الصورة وتصير ، بعد ان كانت صورة معقولة باطنة ، صورة محسوسة ظاهرة . وفسر الآلة بالقلم ، وبذلك يظهر معنى الحد وما يدخل فيه ويخرج عنه . ولا شك

ان هذا التحديد يشمل جميع ما يسطره القلم مما **يتصوره الذهن ويتخيله الوهم ، فيدخل تحته مطلق الكتابة ، كما هو المستفاد من المعنى اللغوي »** .

٤ ـ « الا ان العرف فيما تقدم من الزمان قد خص لفظ الكتابة بصناعة الانشاء حتى كانت الكتابة اذا أطلقت لا يراد بها غير **كتابة الانشاء** ، والكاتب اذا اطلق لا يراد به غير كاتبها ... فاما تسميتها بكتابة الانشاء **فتخصيص** لها بالاضافة الى الانشاء الذي هو اصل موضوعها ، وهو مصدر **أنشأ الشيء** ، اذا **ابتداه او اخترعه على غير مثال يحتذيه** » .

٥ ـ « **كتابة الانشاء مستلزمة للعلم بكل نوع من الكتابة** ... لما يحتاج اليه من التصرف في المعاني المتداولة ، **والعبارة عنها بالفاظ غير الالفاظ التي عبر بها من سبق الى استعمالها** . مع حفظ صورتها وتأديتها الى حقائقها . وفي ذلك من المشقة ما لا خفاء فيه على من **مارس الصناعة** ، خصوصا اذا **طلب الزيادة والعلو على من تقدمه في استعمالها** ، او حذا حذو رسوم المبرزين الذين ينتحلون الكلام ويوقعونه موقعه ، مع مراعاة رشاقة اللفظ ، وحلاوة المعنى ، وبلاغته ومناسبته ، مع ما يحتاجه من **اختراع المعاني الابكار للامور الحادثة التي لم يقع مثلها ، ولا سبق سابق الى كتابتها** ـ لان الحوادث والوقائع لا تتناهى ولا تقف عند حد » .

٦ ـ « ومن هنا تنقص الوزير ضياء الدين بن الاثير في المثل السائر المقامات الحريرية وازدراها ، جانحا الى انها **صورة موضوعة في قوالب حكايات ، مبنية على مبدأ ومقطع ، بخلاف الكتابة فان اهوالها غير متناهية** . ولو روعي حال ما يكتبه الكاتب في ادنى مدة لكان مثل المقامات مرات » (صبح الاعشى ١/٥ ـ ٥٥) .

ان في هذه النصوص ما يدين الكلام القديم ـ خطابة وشعرا ، ويدين

الاساس الذي يقوم عليه وهو الامية ـ الفطرة ـ الارتجال ـ البداهة ، وفيها الى ذلك ، ما يدفع الى تفضيل النثر (الجديد ـ الناشىء) على الشعر (القديم ـ السابق) (1) . ومن هنا تؤسس هذه النصوص عهدا جديدا من الكتابة ، اعني من الشعر ، دون أن يدري بذلك أصحابها ، او يقصدوا اليه .

---

(1) راجع صبح الاعشى ، ١/٥٨ ـ ٦١ .

- ٣ -

نوجز الاسس التي يقوم عليها هذا العهد الجديد في النقاط التالية :

١ ـ اذا كانت الكتابة « **جمعا** » فان الكلام غير المكتوب يظل « مبعثرا » لا ناظم له ، ولا ثقة فيه . انه « قول يسمع » . **والقول والسمع لا تهمهما الكلمة بذاتها ، بل يهمهما وزن الكلمة** . لذلك ربما استبدلا مقطعا وزنيا نسياه ، بمقطع آخر يوازيه ليحل محله . وهذا ما شكا منه ذو الرمة . وضمن هذا المنظور يحق لنا ، بكل تأكيد ، ان نشك في فنية الشعر الذي قيل وسمع ، دون ان يكتب ـ وهو هنا الشعر الجاهلي ، هذا اذا لم يحق لنا الشك في وجوده اصلا . ان استبدال كلمة بكلمة او مقطع بمقطع ، في البيت ، يغير دلالة البيت ويغير سياقه . ومن ثم يصعب تقويمه ـ ويصعب اتخاذه **نموذجا فنيا** . وبهذا المعنى يصبح من الصعب جدا القول ان الشعر الجاهلي **أصل ونموذج** . وبهذا المعنى كذلك تسقط جميع المقاييس والاحكام التي استندت الى التسليم بأن هذا الشعر اصل ونموذج .

ثم ان لجمع الحروف على ورقة بيضاء ، لنوع هذا الجمع وكيفيته ، بعدا فنيا ـ ايحائيا ، لا يمكن ان يعرفه الكلام غير المجموع . وهذا البعد جزء جوهري من الكلام ذاته. وهو بعد اكتشفته الكتابة الاوروبية الحديثة منذ مالارميه ، واغنته السوريالية . واليوم يزداد غنى في كتابة بعض الكتاب المعاصرين .

٢ ـ **الكتابة علم** : لا علم بالمعلوم وحسب ، بل بالمجهول كذلك .

والكاتب في هذا المنظور « عزيز » نادر . ومن هنا امتيازه . والعلم نقيض الامية التي كان الجاحظ يجعل منها المثل الاعلى، في الشعر ، وفي امتياز العربي على غيره ، وتفوقه .

وكون الكتابة علما ، ينقلها من الانفعال والجزئية ، الى الفعل والاحاطة . فلا يكفي ، لكي تكتب ، ان يعذبك الالم ، او يهزك الفرح ، او يثيرك الحنين . والبداهة والارتجال والفطرة لا تعني ، بحد ذاتها شيئا ، فلكي تكتب ، **يجب ان تعلم كل شيء** ــ ان تحس به وتدركه ، وان تحيط به . وفي هذا يكمن جانب من جوانب المعنى الحديث للكتابة .

٣ ــ **الكتابة صناعة « روحانية »** ، اي انها تجسيد بالحروف للصور الباطنة . والكتابة بهذا المعنى رؤيا ، **اولا** . وهي تقوم على هذه الرؤيا البدئية . وفي ذلك ما يناقض المثال الشعري العربي السائد آنذاك ، من ان الشعر احتذاء مثال سابق . الشاعر لا يرى ، وانما ينوّع في رؤيا المثال السابق . فهو محكوم بالتكرار ، لانه محكوم بالتقليد . **بينما الكتابة لا تكون** الا برؤيا شخصية متميزة .

٤ ــ والكتابة « **انشاء** » اي انها اختراع على غير مثال . وهذه النقطة امتداد وتتمة للنقطة السابقة . وهي تؤكد الفرق بين الكتابة الناشئة ، التي تتم على غير مثال ، والشعر قبلها ، الذي لا قيمة له الا اذا قيل **احتذاء على مثال سابق ، كامل . والانشاء يلغي مفهوم الكمال الموجود فيما سبق ، ويضعه في فعل الانشاء ذاته . وبما ان الانشاء ، بطبيعته ، حركة تجيء من المستقبل فان الكمال موجود في المستقبل . والكاتب « يتقدم » نحوه ، ولا « يعود » اليه .**

٥ ــ **الكتابة عمل شاق لا يعرفه الا من مارسه** . وهي عمل شاق لانها انشاء مستمر ، خارج القوالب السابقة ، ولان هذا الانشاء وليد « الامور الحادثة التي لم يقع مثلها » . وهذا نقيض الشعر في الماضي ، الذي لم يكن يتناول الا الحوادث

التي وقعت ، والحوادث التي تماثلت وتكررت ، ولهذا كان يصف ولا يبتكر وكان يعلّم ولا يوحي .

٦ ـ الكتابة **لامتناهية** شكلا وموضوعا ، لانها تواجه عالما لامتناهيا. والشعر فيالماضي كان محدودا ، لانه كان يدور في عالممحدود، لا من حيث موضوعاته وحسب، بل من حيث اشكاله وايقاعاته كذلك . فالشعر « محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها الى زيادة الالفاظ والتقديم فيها والتأخير ، وقصر الممدود ومد المقصور ، وصرف ما لا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف ، واستعمال الكلمة المرفوضة وتبديل اللفظةالفصيحة بغيرها وغير ذلك مما تلجيء اليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لالفاظه (١) . وان تكون المعاني تابعة للالفاظ ، أمر يتضمن شيئين : الاول هو ان المعنى **محدود باللفظ** ، اي بالشكل . ولما كان بذاته محدودا ، كان المعنى قليل الاهمية . ومن هنا الالحاح على ان الشعر ليس في المعنى ، بل في اللفظ. والشيء الثاني هو ان البيت الشعري قالب . ولا بد لكي يكتمل ، من ان يمتلىء بالالفاظ الملائمة ، وزنيا ، لهذا القالب. وهذا يعني ان الالفاظ تابعة هي ذاتها ، لقالب سابق جاهز ـ وبذلك يفقد الشاعر ، بدئيا ، حريته في اختيار الالفاظ وعددها ومن ثم يفقد حريته في اغناء المعنى . وهكذا يكون المعنى مفروضا عليه ، لانه مفرغ في قالب مفروض عليه ، وهو قالب يفرض بدوره الفاظا وعددا معينا منها .

« والكلام المنثور لا يحتاج فيه الى شيء من ذلك، فتكون الفاظه تابعة لمعانيه » (٢) . وان تكون الالفاظ تابعة للمعاني ، امر يتضمن الحرية البدئية في اختيار الشكل (الالفاظ والتراكيب والصيغ) الملائم لمعنى هو نفسه مستجد وغير سابق او جاهز ، لانه وليد الحوادث الناشئة (التجربة) ويكون هذا

---

(١) صبح الاعشى ١/٨٥ .

(٢) المصدر نفسه .

المعنى لامتناهيا ، لانه نابع من تجربة غير متناهية ، وبذلك يكون شكله لا متناهيا ومن هنا تكون الالفاظ تابعة للمعاني .

وضمن هذا المنظور لا يقدر الكاتب ان يكتب الا اذا كان في نفسه ، هو بالذات ، **معنى خاص** ـ اي الا اذا كان لديه ما يقوله . بينما الشاعر يستطيع في كل لحظة ان يملأ بألفاظ معينة قوالب معينة ، دون أن يكون لديه ، بالضرورة شيء يقوله ـ اي شيء يضيفه الى ما سبقه. وهكذا نفهم كيف ان الشعر يسقط في التقليد والتكرار ، وكيف حاول بعض النقاد ان يحصروا الشعر في التقليد والتكرار ، وان يربطوا مدى قيمته بمدى مطابقة المثال . ولعل قالبية الشعر التي تسهل صناعته هي التي دفعت ناقدا كالعسكري ليقول في كتاب الصناعتين : « والذي قصر بالشعر كثرته وتعاطي كل احد له حتى العامة والسفلة فلحقه من النقص ما لحق الشطرنج حين تعاطاه كل احد » (١) . ويحاول صاحب الصناعتين ان يوفق بين الخطابة والشعر والكتابة فيقول : « ومع ذلك فان اكمل صفات الخطيب والكاتب ان يكونا شاعرين كما ان اتم صفات الشاعر ان يكون خطيبا كاتبا » (٢) .

---

(١) صبح الاعشى ٦١/١ .
(٢) المصدر نفسه .

العرب / الغرب

- ١ -

تتمثل البذور الثقافيـة الاولى لاتصال العرب بالغـرب الاوروبي ، تاريخيا ، في ظاهرتين : الحضور الفرنسي في القاهرة بين ١٧٩٨–١٨٠٥ ، والبعثات الى الخارج بدءا من ١٨٢٦ .

من الناحيـة الاولى ، لم يؤثر الحضـور الفرنسي في طـراز التفكير وحسب ، وإنما اثر كذلك في طراز الحياة. اما من الناحية الثانية فقد امضت البعثة الاولى في فرنسا خمس سنوات وكان رفعت رافع بدوي الطهطاوي (١٨٠١ — ١٨٧٣) ملحقا بها **كامام** للبعثة لا كطالب . غير انه كان من الذكاء والتفتح بحيث انه اغتنم فرصة وجـوده في باريس ، وتابع دراسة شبـه منتظمة كأي طالب . وهكذا اتقن اللغة الفرنسيـة ، وقرأ كثيرا من الادب والفكر اليونانيين ، بالاضافـة الى قـراءة راسين ، وفولتـير ، وروسو ، ومونتيسكيو .

اما الافكار الجديدة التي نتجت عن ذلك فقد عرضها في بعض مؤلفاته، بعد عودته ، واهمها كتاباه الاساسيان : « تخليص الابريز في تلخيص باريز» (١٢٥٠ هـ / ١٨٣٤) ، « مناهج الالباب المصرية في مناهج الآداب العصرية» (١٢٨٧ هـ / ١٨٧٠) . يؤكد الكتاب الثاني على :

ا — ضرورة اشتراك الشعب في الحكم ، وضرورة تربيته من اجل هذه الغاية ، وخاصة من الناحية السياسية .

ب — الشرائع تتغير بتغير الظـروف ، مما يعنـي تفسير الشريعـة الاسلامية تفسيرا يتفق مع حاجات العصر .

ج ـ الالحاح على فكرة الوطن ، واهمية الحدود الجغرافية في تحديد شخصيته ، والقول ان الوطن محبة وانه اساس الفضائل ، والالحاح ، بنتيجة هذا كله على فكرة الامة . وهكذا يربط الامة بالارض .

د ـ ضرورة دراسة العلوم الحديثة ، بحيث يتساوى في ذلك الفتيان والفتيات ، لكن دون ان تعني هذه الدراسة حشو الذهن بالمعلومات بل يجب ان تعنى بفهم الحقائق الكامنة وراءها ، والمناهج التي تسيرها .

هـ ـ ربط التغير بالحرية . وهو بقدر ما يشدد على اهمية الاول يشدد على اهمية الثانية .

وخلاصة هذه الافكار ان الطهطاوي يؤكد عدم التعارض بين الموروث العربي والمدنية الحديثة ، فهو يوفق بين الدين والحضارة . وجميع ما كتبه في هذا الصدد محاولة للاجابة عن هذا السؤال : كيف يمكن للمسلم ان يتبنى حضارة العالم الاوروبي الحديث دون ان يتخلى عن دينه ؟

اما في الكتاب الاول ، فيروي الطهطاوي قصة اللقاء بين العرب والغرب ، استنادا الى تجربته . يبدا اولا ، فيقارن بين «البلاد الافرنجية» و « البلاد الاسلامية » ، قائلا : « البلاد الافرنجية قد بلغت اقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية، وما وراء الطبيعة ، اصولها وفروعها، ولبعضهم نوع مشاركة في بعض العلوم العربية ، وتوصلوا الى فهم دقائقها واسرارها . . . غير **انهم لم يهتدوا الى الطريق المستقيم ، ولم يسلكوا سبيل النجاة ، ولم يرشدوا الى الدين الحق ، ومنهج الصدق .** كما ان البلاد الاسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها ، وفي العلوم العقلية ، واهملت العلوم الحكمية بجملتها ، فلذلك احتاجت الى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه ، وجلب ما تجهل صنعه » . (ص ١٤٧ ، طبعة حجازي) .

ويسوّغ الطهطاوي السفر الى البلاد الغربية والتعلم منها بأحاديث نبوية تحض على طلب الحكمة ، ايا كان صاحبها ، سواء كان وثنيا او كافرا . اذ « حيثما أمن الانسان على دينه ، فلا ضرر من السفر ، خصوصا لمصلحة مثل هذه المصلحة » (المصدر نفسه) .

ثم يذكر « العلوم والفنون المطلوبة ، والحرف والصنايع المرغوبة » والتي هي « اما واهية في مصر او مفقودة بالكلية » ، فيقول انها قسمان : قسم عام للتلامذة : الحساب ، الهندسة ، الجغرافيا ، التاريخ ، الرسم . وقسم خاص وهو عدة علوم يصنفها في **خمسة عشر نوعا** ، اولها : « علم تدبير الامور الملكية » وتتفرع عنه فروع اهمها علم الحقوق او النواميس ، وعلم الاقتصاد ، وعلم احوال البلدان ، وعلم تدبير المعاملات . والثاني علم تدبير العسكرية ، والثالث علم القبطانية والامور البحرية . ثم علم السفارة ، وفن المياه (الري) ، والميكانيقا ، والهندسة الحربية ، وفن الرمي بالمدافع (الطوبجية) ، وعلم الكيمياء ، وفن الطب ، وعلم الفلاحة ، وعلم الطبيعيات ، وصناعة النقاشة وحفر الاحجار ، والطباعة ، واخيرا فن الترجمة .

غير ان هذا الانفتاح على الصعيد العلمي ، والاعجاب بالفرنسيين وببعض اخلاقهم التي تشبه الاخلاق العربية ، « كالعرض والحرية والافتخار » و « المروءة وصدق المقال » (ص ٤٠٢ ــ ٣ ، ٤٠٥) ، يقابلهما انغلاق ونفور ، على الصعيد الديني .

ففي كلامه على اقامة البعثة في مرسيليا ، في طريقها الى باريس ، اشار الى بعض المسلمين الذين « خرجوا مع الفرنساوية مع خروجهم من مصر » فقال ان منهم « **من تنصر والعياذ بالله** » ، ووصف امرأة مسلمة بأنها « تنصرت وماتت كافرة » (ص ١٨٩) .

ويصف الفرنسيين ، على الصعيد الديني ، فيقول : « ومن عقائدهم القبيحة قولهم ان عقول حكمائهم وطبائعهم أعظم من عقول الانبياء وأذكى منها . ولهم كثير من العقائد الشنيعة ، كانكار بعضهم القضاء والقدر » (ص ٢١٣) .

لكن هذا لا يمنعه من القول عنهم ، على الصعيد المدني ، ان « القانون الذي يمشي عليه الفرنساوية ... فيه أمور لا ينكر ذوو العقول انها من باب العدل (...) وغالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى ، ولا في سنة رسوله ، صلى الله عليه وسلم ... » ، ومع ذلك فان عقولهم حكمت « بأن العدل والانصاف من اسباب تعمير الممالك وراحة العباد » و « انقادت الحكام والرعايا لذلك ، حتى عمرت بلادهم ، وكثرت معارفهم ، وتراكم

غناهم ، وارتاحت قلوبهم ، فلا تسمع فيهم من يشكو ظلما أبدا . والعدل اساس العمران » .

وكأنه هنا يقول ان الشعوب تقدر أن تحقق العمران والتقدم والعدالة استنادا الى العقل ، ودون حاجة الى الدين .

غير انه يتكلم في موضع آخر على هذا القانون فيرى ، من جهة ، ان فيه اشياء كثيرة تشبه ما في « بلاد الاسلام » ، فان « ما يسمونه بالحرية ويرغبون فيه ، هو عين ما يطلق عليه عندنا العدل والانصاف ، وذلك لان معنى الحكم بالحرية هو اقامة التساوي في الاحكام والقوانين » (ص ٢٣٧) ، ثم « ان شريعة الاسلام التي عليها مدار الحكومة الاسلامية مشوبة بالانواع الثلاثة المذكورة لمن تأملها وعرف مصادرها ومواردها » (ص ٣٤٥) ويعني بهذه الانواع : الملكية المطلقة ، والملكية المقيدة بالقانون ، والجمهورية . ومن جهة ثانية ، يقول عن الفرنسيين ، في صدد هذا القانون بأن «احكامهم القانونية ليست مستنبطة من الكتب السماوية ، وانما هي مأخوذة من قوانين اخر ، غالبها سياسي وهي مخالفة بالكلية للشرائع » ، ويختم مستشهدا بهذين البيتين :

من ادعى ان له حاجة   تخرجه عن منهج الشرع
فلا تكونن له صاحبا   فانه ضر بلا نفع .

(ص ٢٤٣)

وحين يتحدث عن الفكر الفلسفي الفرنسي يقول : « من المعلوم ان المعرفة بأسرار الآلات اقوى معين على الصناعات ، غير ان لهم (اي الفرنسيين) في العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية ، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الانسان ردها ، (...) وانما نقول هنا ان كتب الفلسفة بأسرارها محشوة بكثير من هذه البدع (...) فحينئذ يجب على من أراد الخوض في لغة الفرنساوية المشتملة على شيء من الفلسفة ان يتمكن من الكتاب والسنة ، حتى لا يغتر بذلك ، ولا يفتر عن اعتقاده ، والا ضاع يقينه » .

ويعبّر ، شعرا ، عن تردده هذا بين مدح الفرنسيين علميا ، وذمهم ، دينيا ، فيقول :

ايوجـد مثل باريس ديـار شموس العلم فيها لا تغيب ؟
وليل الكفر ليس له صباح اما هذا وحقكـم ، عجيب ؟

(ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧)

يتضح من هذا العرض ان الطهطاوي ينظـر الى التمـدن من موقـع الايمان المطلق ، المسبق ، بالدين الاسلامي وصحته ، فاصلا ، في ذلك بين « العلم » و « الدين » . وهو يرى ، تبعا لذلك ، ان معرفة « الآلات » التي يتم بها تحسين الحياة والعمران ، ويتم التمدن ، اجمالا ، لا تتناقض مع الدين ، بل انه ، على العكس ، يحث على هـذه المعرفة . وعلى هـذا يجب على المسلم طلب هذه المعرفة ، والسعي اليها ، حتى وان كانت لـدى غير المسلمين ، اي « الكافرين » . لكن يجب ، بالمقابـل ، صد جميع الافكـار التي تفسد الدين ، ورفضها .

هناك ، اذن ، على مستوى تحسين الحياة ، امكان للتوفيق بين الدين والعلم . غير ان هناك انفصالا كاملا بينهما ، على مستوى النظر الى اللـه والوجود والآخرة .

وهكذا لا نرى عند الطهطاوي شيئا جديدا يضيفـه ، نظريا ، الـى الموقف التوفيقي الذي وقفـه الفلاسفة العـرب القدامـى ، وخصوصا ابن رشد ، واكدوا فيه على الوحدة بين الدين والفلسفة . بل ان ابن رشد كان اكثر عمقا ، واكثر بعدا في التحليل العقلي ، واكثر جذرية .

وفي هذا يمثل الطهطاوي نموذجا لفكر « النهضة » ، الذي ساد الحياة العربية « الحديثة » ، على مستوى النظام ومؤسساته .

- ٢ -

ولد اللقاء مع الغرب ، على الصعيد الادبي ، موقفا نقديا يتمثل في اربعة مبادىء :

أ ـ المبدا الاول يتصل بالموضوع او المضمون ، وخلاصته ان الحياة الجديدة التي يحياها الشاعر العربي ولدت مشكلات جديدة . ولهذا فان عليه ان يعي هذه المشكلات ويشتق موضوعاته منها ، ويترك من ثم الموضوعات التقليدية الموروثة . وبناء على ذلك يدعو الشميّل مثلا ، الشعراء (مجموعة شبلي الشميّل ، الجزء ٢ ، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥) العرب الى التخلي عن الموضوعات القديمة ، المدحية الاستجدائية وغيرها ، والالتزام بالمبادىء الاجتماعية والفلسفية المادية .

كذلك يدعوهم امين الريحاني (١٨٧٦ ـ ١٩٤٠) الى ان يعنوا بما يسميه « **الحقائق الكونية والبشرية** » ، وينبذوا الموضوعات (انتم الشعراء ، الوصية ٥) التقليدية ـ ذلك ان الشعر العربي لم يعد « في مجمله غير اصداء لاصوات الشعراء الماضية واشباح لالوانه واشكاله » .

ب ـ والمبدا الثاني يتصل بطريقة التعبير . فاذا كانت المشكلة تغيرت ، فان على الشاعر أن يغير طريقة تعبيره . فلا يمكن التعبير عن « مضمون » جديد « بشكل » قديم . فتغير « المضمون » يستدعي ، اذن ، تغير « الشكل » .

وقد اقتصرت الدعوة الى تغيير الشكل على مجرد التحرر من اشكال النظم التقليدية ـ وبخاصة **التحرر من القافية** . وتضمن ذلك امكان الكتابة الشعرية بطريقة جديدة غير طريقة الوزن ، وهي

ما سماها امين الريحاني بطريقة ، «**الشعر الحر الطليق**» ، ومميزات هذه الطريقة هي ، كما يقول : التحرر من القيود ، والطواعية في اشتمالها على الخيال والفلسفة ، والغرابة والجدة .

وهذه الطريقة تلتمس مقياسها ومصدرها في الشعر الاوروبي.

ج ـ والمبدأ الثالث يتصل بتعريف الشعر . فتعريفه في الماضي كان تابعا لاغراضه واشكاله ، وبما ان هذه الاغراض والاشكال قد تغيرت ، فان تعريفه يجب ان يتغير .

وهكذا يدعو جرجي زيدان الى وضع تعريف جديد للشعر العربي ، فتعريفه القديم تعريف للنظم لا للشعر ، او هو كما يعبّر تعريف الشعر « **بلفظه لا بمعناه** » بينما يجب ان يعرّف « **بمعناه لا بلفظه** » ، كما هي الحال في اوروبا . واذا قبلنا ذلك يصبح الشعر العربي ، كالشعر الاوروبي، منظوما ومنثورا، ويصبح الاساس في الشعر « الخيال الشعري او المعنى الشعري » ، ومن الضروري في ذلك ان يفيد الشاعر العربي من تجربة اخوانه الشعراء السريان الذين كتبوا الشعر وزنا بلا قافية ، او مقفّى بلا وزن . (الهلال ، سنة ١٩٠٥ ، ص ٩٧ ، سنة ١٩٠٦ ، ص ٣٥٤) .

ويعبّر عن افكار زيدان ، بشكل اكثر دقة ، **توفيق الياس** بقوله :

١ ـ القافية والوزن اثر من آثار اختلاط الشعر بالغناء والموسيقى (الهلال ، سنة ١٩٠٩ ، ص ١٦٠) .

٢ ـ التطور اقتضى فصل هذه الفنون ، وهكذا نشأ الشعر المنثور.

٣ ـ الشعر ، اذن ، « **أمر وراء الكلام** » ، ولهذا تمكن كتابة الشعر « **بالكلام مطلقا** » .

د ـ وينبثق المبدأ الرابع عن المبادىء الثلاثة الاولى ، وخلاصته ان علينا ان نغير النظرة الى الشاعر ، فلم يعد الشاعر من يكتب القصيدة تلو الاخرى ، دون رؤيا للعالم او موقف منه ، بحيث يجيء شعره مجموعة من الانفعالات او وصف الاحداث دون رابط رؤياوي وجمالي يربط فيما بينها ، ويوحدها ، بل الشاعر هو الذي يصدر عن رؤيا ، اي من له رسالة كما يعبر جبران . ومن لا رسالة له ، ليس شاعرا .

وقد تجلى هذا المفهوم ، على نحو خاص ، عند جبران خليل جبران .

البارودي أو « النهضة »/ « الحداثة »

- ١ -

يرى معظم النقاد المعاصرين ، خصوصا اولئك الذين درسوا الشعر العربي في القرن التاسع عشر والنصف الاول من القرن العشرين ان محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) هو بداية « النهضة » وهو شاعرها الاول .

ويحسن ، في دراسة موقع البارودي من النهضة والحداثة ، ودوره فيها ، أن نبدأ بتحليل الاسس التي استند اليها هؤلاء النقاد في رأيهم هذا. لذلك يحسن ان نقدم نماذج من احكامهم .

أ - يقول مصطفى صادق الرافعي : « ... اما نمط البارودي في النظم ، فهو غاية ما دارت له الالسنة : عذوبة تكاد ترشف ، وجزالة تلعب بالنفس ، وسلاسة يستريح في ظلها القلب وتستنشق نسيمها الكبد ... » (المقتطف ، مجلد ٣٠ ، الجزء ٣ ، مارس ١٩٠٥) .

ب - ويقول شكيب ارسلان : « اشعر الشعراء عندي هو محمود سامي البارودي ثم شوقي ثم حافظ ، وهؤلاء الثلاثة في هذا العصر هم السابقون في حلبة الشعر ، الفائقون في اجادته . بل اهم اشبه بالثلاثة الماضين : ابي تمام الشعر ، ومتنبّيه ، وابي عبادته ، بل هم اليوم لاتُ الشعر وعُزّاه ومناته ، والذي رجحت لهم على غيرهم بيّناته ... » (مجلة سركيس ، السنة الثانية ، العدد ١٣ ، نوفمبر ١٩٠٦ ، وانظر : محمود سامي البارودي ، شاعر النهضة ، للدكتور علي الحديدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٩ ص ٤٠٧) .

ج - ويقول خليل مطران عنه : « نسيج وحده ، ونادرة الزمان . على ان احسن ما في شعره الصياغة ، بها سما الى منتهى الاجادة ، وبرّز على المتقدمين فضلا عن المتأخرين ...

ومن هذا الكلف الشديد ، باللفظ والاسلوب التركيبي ، نشأ عنده أحيانا **فتور** عن الاغراب في المعاني ، **وحرص** على المألوف من طريقة النظم ، ولكنهما لا ينتقصان شيئا من مزية قريضه ... وبهذا كان نظمه غاية الغايات في التصور اتقانا واحكاما ، وآية من الآيات في التعبير رقة وانسجاما » . (الجوائب المصرية ، عدد ٥٧٢ ، تاريخ ١٩٠٤/٢/١٥) .

ويقول مطران ايضا : « اما شعر البارودي فهو بجملته ، صناعة لا تنافس بقديم ولا حديث ، مع **ابتكار قليل** ، واحساس فياض . اختار له احسن اساليب العرب ، وافصح الفاظهم ، وتغنى بها على وحي نفسه ... فمثل قارئه مثل سامع المنشد البارع ، لا يبتئس حين يلتبس عليه فهم الالفاظ اذا استمر النغم في نظامه واتقانه ، بل يستمر في طربه ، ويترقى فيه ، الى ان يخلق لنفسه شجونا حيث تفوته شجون الاقوال المنشدة . كان ذلك مذهبه في الشعر ، وتلك غايته .

ولا ننس له فضلا جديرا بالذكر الخاص ، وهو انه اول شعراء البعثة الحديثة ، بمعنى انه **اول من رد الديباجة الى بهائها وصفائها القديمين ،** ... فانك لتجد الواحدة من قصائده ذاهبة صعدا الى عهد ارقى ازمنة العرب ، فهي كالجبال الشامخة ، وحولها القصائد الاخر كالاركان المقامة من حجارة اطلال بلا اختيار ولا نسق ولا هندام ... فشعره انما هو شعر **الصناعة والايقاع »** . (المجلة المصرية ، السنة ٣ ، عدد ١٤ ، ص ٤٢٩ — ٤٣١ ، سنة ١٩٠٩) .

د — **ويقول محمد حسين هيكل** : « ... فكان شعره في عصره جديدا كله : كانت محاكاته الاقدمين جديدة، وكانت معارضته اياهم جديدة، وكانت رياضته القول على مثالهم جديدة » . (مقدمة ديوان البارودي : ٣٠/١) . ذلك انه كان « قمة عالية لم يبلغ شأوها مثيل لها في عصره ولخمسة قرون سبقته ، فقد خرج على الناس ، بثقافة ادبية لم يألفوها من شعرائهم ، وبأغراض لم يعرفوها عنهم ، وديباجة لم يسمعوها في انشادهم ، ورصانة انقطع عهدهم بها من أمد بعيد، وبلاغة، تأخذ بالنفس، وتمتلك الافئدة » . (محمود سامي البارودي ، شاعر النهضة ، للدكتور علي الحديدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٤٠٦) .

هـ — **ويقول محمد مندور** : « وهذا الشاعر العظيم وان يكن قد تخيّر لشعره الثوب التقليدي ، الا انه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت

اليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال ، واستطاع ان يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن احاسيسه او لوصف مشاهداته او قص احداث عصره بحيث يمكن القول ان هذه الدنان القديمة لم تزد شعره الا قوة وجلالا » . (الشعر المصري بعد شوقي ، ج ١ ، ص ١ ـ ٢ ، ١٩٥٥) .

و ـ **ويقول عباس محمود العقاد عنه :** « صاحب الفضل الاول في تجديد اسلوب الشعر وانقاذه من الصناعة ، والتكلف العقيم ، ورده الى صدق الفطرة وسلامة التعبير » (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ٢٢) .

- ٢ -

لا نناقش هنا التناقضات التي وردت في هذه الاحكام ، حيث يبدو ان ما يراه بعضها نقيضة ، يراه بعضها الآخر ميزة ، خصوصا فيما يتعلق بمسألة « الصناعة » ، وانما نكتفي بأن نستخلص من هذه النماذج في تقويم شعر البارودي ما نراه مفيدا في سياق هذا البحث . ويبدو لي ان هذه الاحكام تصدر ، في المقام الاول ، عن وضع نفسي ـ قومي . فقد خيل لهؤلاء النقاد ومن جرى مجراهم بين قراء الشعر ، ان البارودي يمثل في شعره :

أ ـ جلال القديم وفطرته ،
ب ـ « الروح العربية الخالدة » ،
ج ـ اليقين الكامل باستمرار المجد العربي القديم ،
د ـ الدليل الكامل على ان الحاضر سيتبدد امام نور الماضي التليد ،

هـ ـ الثقة الكاملة بالتراث العربي والشخصية العربية .

لكن لهذا الوضع النفسي ـ القومي ، ما يواكبه على الصعيد الفني ، ويتمثل فيما يلي :

أ ـ « الصياغة المتقنة » ،

ب ـ « مجاراة القدماء ومحاكاتهم » ،

ج ـ « الاعتراف بالقدماء على انهم انبياء الشعر » ومن ثم الاعتراف بأنه « لا بد من متابعتهم والاستمداد من مناهلهم » .

د ـ « احترام القيود القديمة من القواعد النحوية والبلاغية والالفاظ والوزن » ،

هـ ـ « عدم التعقيد في الاسلوب » ،

و ـ « تمثل افكار القدماء وصورهم وعواطفهم ايضا ، لان العاطفة في نظرهم منشؤها الطبيعة ، والطبيعة ثابتة لا تتغير ، ومن ثم لا مجال لتغيير العواطف ، فالادب الكلاسيكي (الاتباعي) السليم هو ما التزم عواطف الاقدمين » . (الحديدي ، ص ٤٠٨) .

تعود ، اذن ، تسمية البارودي بـ « شاعر النهضة » الى :

أ ـ تقويمه بالقياس الى ما سمي بـ « الفترة المظلمة » او « عصر الانحطاط » ،

ب ـ تقويمه بالقياس الى الارتباط بالقديم ارتباطا إحيائيا .

جـ ـ تقويمه بالقياس الى حركة النهوض السياسي ـ **الثقافي** : التخلص من الاستعمار العثماني ، والانفتاح على ثقافة الغرب والافادة منها في تطوير الحياة العربية .

د ـ تقويمه بالقياس الى ما سموه بالتوكيد على « الروح العربية » ، مقابل الاتجاهات العثمانية ـ التركية .

يمكن ان نرد هذا كله الى اعتبارات نوجزها فيما يلي :

أ ـ الاعتبار القومي : فقد كان وجود شعر يذكر العرب بتراثهم الشعري القديم ، في مناخ الظلامية العثمانية ، سبيلا الى الاعتزاز بالذات من جهة ، والى الشعور باستمرار هذا التراث وتفوقه من جهة ثانية ، والى الوعي بأن للعرب شخصية متميزة لا يمكن ان تُقهر أو تطمس . وكان في شعر البارودي ما يحقق ، من وجهة النظر التقليدية ، هذا كله .

وكان في مثل هذا الشعر استعادة للتراث العربي الشعري ، تشعر العربي ، ازاء الغرب ، بأن له ادبا خاصا يضاهي أدب الغرب . وهو لذلك

ليس في حاجة الى الغرب ، من الناحية الادبية ، وان كان في حاجـة اليه من الناحية العلمية .

ب ـ **اعتبار الفصاحة كخاصية عربية :** وكان شعر البارودي ايضا استعادة للفصاحة العربية ، بشكلها الكلاسيكي ، **مما جعل** العربي يعتقد انه شعر يقضي على ما سمته النظرة التقليديـة **بالركاكة** ، فيما يتعلق بالنتاج الشعري الذي حاول اصحابه فيه ان يتخلصوا من تقليد النماذج العربيـة القديمة ، وان يستمدوا اشكالا جديدة مـن التجربة الشعريـة في الغرب ، وانه ، بالتالي سبيل الى التخلص من الركاكة الثانية ـ ركاكة الابتذال الذي ساد في الفترة التي سميت بالفترة المظلمة ، والتي بـدات بسقوط بغـداد سنة ١٢٥٨ . فهذه الفترة مليئة بشعر مصنوع متكلف فقد شرارة الابداع، وخضع للتصنيع اللفظي والبديعي والشكلي . ونشأ فيها ، الى ذلك ، ميل لهجر اللغة الفصحى والكتابة باللغة العامية او الدارجة .

ج ـ **اعتبار المحاكاة :** وترى النظرة التقليدية السائدة ان للشعـر العربي ، كما استقر في الجاهلية على الاخص ، خصائص مطلقة لا تتغير ، وان مهمة الشعراء اللاحقين هي التمسك الكامل بهذه الخصائص : الديباجة القوية ، جزالة اللفظ ، متانـة العبارة ، العمودية الخليلية ، والعموديـة الشعرية ، ورأت في شعر البارودي نموذجا قويا يحاكي هذه الخصائص ، خصوصا ان البارودي :

١ ـ قرأ الشعر العربي القديم وحفظه ،

٢ ـ فهم مقاصده وتبين مواقع الجمال فيه ،

٣ ـ رواه ـ اي تمثلت ذاكرته ، ألفاظه وتراكيبه ،

٤ ـ هكذا تكونت سليقته ، وهكذا يجب ان تتكون سليقة الشاعر ،

٥ ـ اذ ، بهذه الطريقة وحدها ، يتأصل في العروبة ، وفي اللغةالعربية بخصائصها اللفظية وتركيبها ، وتتكون **ذاكرته الشعريـة** : الحانا وانغامـا وصورا وتراكيب ، فتصبح ينبوعا جاهزا ، ولا يبقى عليه في كتابة الشعر ، الا ان **يتذكر جيدا** ، اي يغترف من ماء هذا الينبوع عفويا ، دون جهـد او دون تكلف .

نضيف الى ذلك انه استعاد **النسق** القديم للقصيدة : أ ـ الافتتاح بالغزل او النسيب ، ب ـ ذكر المفاوز التي قطعها الشاعر ، ، ج ـ ذكر الركائب التي انضاها والاهوال التي تجشمها ، د ـ الخروج الى المقصود . بالاضافة الى انه كذلك استعاد نهج الاوائل :

أ ـ انفراد كل بيت ، بافادته في تركيبه ، كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وعما بعده ،

ب ـ الاستطراد للخروج من فن الى فن ومن مقصود الى مقصود بشكل يجعل المقصود الاول متناسباً بمعانيه معالمقصود الثاني، وهكذا تباعا ، لكي لا يحدث اي تنافر في هذه النقلة .

ج ـ متانة النسج ، وبلاغة الاسلوب (مجرى الكلام وسياقه) بحيث لا يحدث **انغلاق** في المعاني ، بل تكون قريبة المآخذ واضحة .

ويحدد البارودي نفسه فنه الشعري، مستعيدا التحديدات القديمة، فيقول ان خير الشعر « ما ائتلفت الفاظه ، وائتلقت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليما من وصمة التكلف ، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة . فهذه صفة الشعر الجيد » . (مقدمة ديوان البارودي ، ج ١ ، ص ٣).

هـ ـ الإحياء أو البعث : لهذا كله ينضاف كنتيجة لما تقدم ان النظرة التقليدية رات ان شعر البارودي « **باعث للقديم من مرقده** ، مزق عنه اكفانه التي احتوته مئات السنين ، وازاح عنه ذيول النسيان ، وتغنى بأنغامه القديمة الخالدة في الاذهان والموروثة مع الزمن ، فسمع منه أبناء عصره وكأنهم يسمعون للمتنبي والبحتري او الشريف ، والنابغة او عنترة ابن شداد ، فطربوا لنشيده وأخذتهم النشوة من سماع قصيده ، **ووصلهم بالمجد** الذي ظنوا انهم فقدوه ، **ونقلهم الى حال يتوهمون معها انهم** قاب قوسين من المكانة التي وصل اليها جدودهم السابقون . **وعادت اليهم الثقة في لغتهم** ـ لغة القرآن ـ وأيقنوا ان قوتها باقية على الزمن ، وأن العيب لم يكن فيها حين ظنوها قد احتضرت ، واكتشفوا ان العيب كامن فيهم وفي ثقافتهم التي قصروها على اساليب المتأخرين ، وفي اذواقهم التي

أفسدتها الصناعة والتكلف ، وفي قرائحهم التي أجدبها فقد الشعور بالكرامة القومية والانسانية في عصور الظلم والاستبداد التركي . وما وفّق له البارودي من هذا البعث لا يزال حتى اليوم يذكر له على انه **أعظم تطور** حدث في حياة الشعر العربي في عصرنا الحديث » . (الحديدي ، ص ٤٠٧) (١) .

محمود سامي البارودي ــ شاعر النهضة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٤٠٧) . راجع ايضا : (اضواء على الادب العربي المعاصر ، تأليف انور الجندي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٣٥ ــ ١٤٤) ؛ (الادب العربي المعاصر في مصر ، تأليف شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة ، ص ٨٣ ــ ٩١) .

(١) راجع ايضا ، تمثيلا لا حصرا ، اضواء على الادب العربي المعاصر ، تاليف انور الجندي، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٣٥ ــ ١٤٤) ، الادب العربي المعاصر في مصر، تأليف شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة ، ص ٨٣ ــ ٩١ .

- ٣ -

سبقت ما سمي ب « عصر النهضة » فترة سميت بالفترة المظلمة . وتبدأ منذ سقوط بغداد في غزو هولاكو سنة ١٢٥٨ ، كما يتفق الجميع . لكنهم يختلفون حول تاريخ نهايتها :

ا ـ تنتهي سنة ١٧٩٨ (دخول نابليون مصر) .
ب ـ تنتهي في اواخر القرن التاسع عشر .
ج ـ تنتهي باعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨ .
د ـ تنتهي بانتهاء الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ .

استمرت هذه الفترة ، اذن ، حوالى خمسة قرون ونصف القرن على اقل تقدير ، وحوالى ستة قرون ونصف القرن في اكثر تقدير . ولا شك انها كانت فترة مظلمة من النواحي الاقتصادية والسياسية والاجتماعية . فهل كانت حقا فترة مظلمة من الناحية الادبية ـ الشعرية او الثقافية ، بعامة ؟

ان تسمية هذه الفترة **بالمظلمة** تشير الى ان ثمة مقياسا في ذهن من سماها ، للفترة **المضيئة** . وهذه الفترة المضيئة هي من جهة ما سمي بعصر النهضة ، ومن جهة ثانية هي الفترة او الفترات التي سبقت الفترة المظلمة .

لا شك ان الشعر العربي تراجع في هذه الفترة المظلمة عما كان عليه سابقا . وقد تراجع ، على الاخص ، **كميا** . لكننا نجد ، مع ذلك ، حركة شعرية مهمة تستمر طوال هذه الفترة ، دون انقطاع ، ولعل في دراسة هذه الحركة ما يفرض علينا ان نعيد طرح القضايا المتعلقة بعصر النهضة ، طرحا مغايرا لما هو مألوف .

والسؤال الاول في هذا الصدد هو : هل نقيس تقدم الحركة الشعرية بفهمها روح العصر والتعبير عنها ، ام بعودتها الى اصل ثابت ومحاولة تقليده او الاحتذاء به ؟ وهل انحطاط الشعر ناتج عن رفض هذه العودة ورفض التقليد ؟ وللاجابة عن هذين السؤالين لا بد اولا من ان نلقي نظرة على النتاج الشعري في تلك الفترة التي سميت بالمظلمة .

فما خصائص هذا النتاج ؟

اولا ــ من ناحية الاستمرار ، لم تتوقف كتابة الشعر بين ١٢٥٨ و ١٨٥٠ (**٦٥٠ هـ ــ ١٣٠٠ هـ تقريبا**) بالاضافة الى استمرار الحركة الفكرية ، ممثلة بابن خلدون (١٣٣٢ ــ ١٤٠٦) وابن منظور (ت : ١٣١١) وابن بطوطة (١٣٠٤ ــ ١٣٧٧) . الاول انشأ علم الاجتماع ، والثاني وضع أكمل موسوعة في اللغة ، والثالث اسس أدب الرحلة .

ثانيا ــ هذا الشعر كان ذا طابع **مديني** حضري : اللهو ، الترف ، التأنق اللفظي الملائم للترف واللهو .

ثالثا ــ وكان ذا طابع **صَنْعي** . والمصنوع ، في راي ابن رشيق ، « أفضل من المطبوع » ، وقام هذا الشعر على مسايرة العصر واهل العصر ، وعلى الكلام المأنوس والمعاني السهلة . اصبح الشاعر كصاحب الصوت المطرب يستميل الناس ، كما يعبِّر ابن وكيع التنيسي ، ونشأت القصيدة ــ الاغنية الخفيفة التي توفر لذة **الحواس** .

رابعا ــ تطورت لغة القصيدة ، سواء من حيث بنيتها الشكلية (ايقاعات مختلفة ضمن بنية واحدة) او من حيث استخدام اللغة العامية وانواع تعبيرية اخرى (الموشح ، الدوبيت ، الكان كان ، الزجل ، المواليا) .

خامسا ــ أخذت القصيدة تتحول الى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع محدد ، مما مهد لوحدة القصيدة .

سادسا ــ التركيز على عالم **الاشياء** ، ووصف جزئيات الحياة اليومية .

هكذا يبدو ان شعر هذه المرحلة يسير في اتجاه الصنعة الفنية الى

حدها الاقصى الذي أوصل الى الانحطاط . لكنه عكس ، بالمقابل ، عالم المدينة الناشئة وحساسيتها ، وأصبح مشاكلا للعصر .

وقد تكون فترة الانحطاط انحطاطا بالقياس الى شاعر عظيم كأبي تمام ، أو ابي نواس ، او المتنبي ، او امرىء القيس ، لكنها بكل تأكيد ليست انحطاطا بالقياس الى البارودي .

انها ، على الاقل ، حققت تطويرا اساسيا **في بنية القصيدة** ، وفي **اللغة الشعرية** . اما البارودي فقد تجاهل هذا التطوير ، وعاد الى الاشكال القديمة .

لا شك في ان لشعر البارودي دورا احيائيا ، بمعنى انه **اعادة مثنقنة** للماضي . وقد يكون لهذا الاحياء أهمية وطنية ـ سياسية ، من حيث تعزيز الثقة بالنفس ، ودفعها الى الثبات في وجه العدو ، او النضال ضده . ويمكن القول ، على هذا المستوى ، انه كان لشعر البارودي دور بارز في **التوعية الوطنية** .

لكن هذا الدور ليس **شعريا** بالمعنى الخاص للكلمة ، وانما هو **تاريخي** . وقد يستوي في هذا الدور التاريخي مع النثر الادبي ، او **مع** الفكر ، بشكل عام . وتقويم نتاج البارودي هنا ، انما هو تقويم **لتاريخيته ، لا لفنيته** .

الشعر يقوّم **بخصوصيته** الفنية ، اي من حيث هو طريقة خاصة في التعبير، تتميز عن النثر الادبي، وعن النثر الفكري . فأن يتناول الشعر الموضوعات الوطنية ، لا يعني بالضرورة انه شعر جيد ، فنيا . فالموضوعات ايا كانت لا اهمية لها ، سلبا او ايجابا ، في تقويم **فنية** الشعر .

انطلاقا من التوكيد على اعتبار هذه **الخصوصية** في كل تقويم للشعر ، نقول ، في صدد شعر البارودي ، انه مهما أكدنا على ربط مفهوم النهضة بالعودة الى القديم ، فاننا لا نقدر أن ندخل في هذا المفهوم **احياء الاشكال القديمة** ، سواء كانت فنية او اجتماعية او سياسية ... الخ ، فهذه الاشكال متطابقة مع **اوضاع وحاجات وظروف** انتهت وحلت محلها اوضاع وظروف وحاجات جديدة ، ولا بد ، اذن ، من ان **تنشأ اشكال جديدة تطابقها** . ولا نستطيع ، بالتالي ، ان نعتبر التجديد صناعة تقلد اصلا سابقا ، لان التجديد موقف إبداعي ، جذري وشامل .

ان مفهوم النهضة يرتبط ، اذن ، ارتباطا جذريا ، بمفهوم **التغيّر** . فحين نقول نهضة نعني، بالضرورة، انتقالا من وضع سابق او ماض، الى وضع حاضر ، **مغاير** ، ونعني ، بالضرورة ، ان الوضع الجديد متقدم ، نوعيا ، في حركته العامة ، على الوضع الماضي . لذلك لا يصح ان يكون في مفهوم النهضة ما يمكن ان يشير الى « التقليد » او « الاحياء » ، لان فيهما **تراجعا** ، اي تبنيا لاشكال حياتية ــ ثقافية ، نشأت في عصر مضى ، لتجيب عن مشكلات لم تعد هي نفسها المشكلات الراهنة . نضيف الى ذلك انه حين يحيي شاعر في القرن العشرين اشكال التعبير الشعري في القرن السادس او السابع ، فانه في الواقع لا يحيي اللغة الشعرية القديمة وحسب ، وانما يحيي معها كذلك الفكر والموقف القديمين . ذلك ان اللغة الشعرية لا تنفصل عن محتواها . فالشاعر الذي يحيي اشكال التعبير القديمة ، لا يصدر عن موقف جديد وإنما يصدر عن الفكر والموقف القديمين اللذين انتجا تلك الاشكال .

لا يعني ذلك ان الشعر الجديد يبدأ من لا شيء ، وان على الشاعر ليكون جديدا ، ان يستأصل جذوره الماضية ، وينفصل عن التراث . وانما يعني انه ، إذا كان لا بد من العودة الى القديم فلا يجوز ان تكون عودة الى **اشكاله** ، بل الى الدَّفعة الحية التي ولَّدت هذه الاشكال . فالارتباط بالشعر القديم لا يكون ، تبعا لذلك ، ارتباطا بطرائق تعبيره ، بل **بالروح العميق** الذي حرّكه .

الخطأ الاساسي هنا ، لدى شعراء التقليد ومنهم البارودي ، هو في اعتبارهم ان الاشكال التعبيرية التي جسدت التجربة الشعرية العربية القديمة ، **حقائق مطلقة** ، بينما هي ليست اكثر من **خبرات وتعبيرات محددة** ، لا اهمية لها الا بقدر ما تضيء التجربة الراهنة وتكشف عن آفاق غير معروفة .

على ان الاساسي هو **تجاوز المنظور او الموقف التقليدي** . فهذا الموقف يرى ان الشخصية **استمرار ــ تراكم** ، قوامها في الالتفاف على ذاتها، وفي البقاء ملتحمة مترابطة ، شأن **كبّة الغزل** . والجديد هنا هو **الاستطالة** في الخيط الاصلي . بل يمكن القول ليس هناك **جديد** في هذا المنظور ، وانما هناك **تواصل** مستمر . وطبيعي ان الاستمرار ــ التراكم على صعيد المعنى، يؤدي الى **تماثل الشكل واطراده** ، على صعيد التعبير . وهو يؤدي ، بالتالي ، الى العيش في زمن **أفقي** يؤكد الاستمرار ويضمنه .

غير ان البقاء **في زمن افقي** يقود الشعراء الى كتابة **منظومات نثرية** ، ذلك انهم يأخذون المطابقات التي خلقها أسلافهم بين عالمهم الداخلي والعالم الخارجي ، ويدرسون منطقها الداخلي ، ويركّبون من ثم قصائدهم بشكل يطابق قصائد هؤلاء الاسلاف . ومن هنا التكرار والرتابة .

بل ان هذا البقاء يؤدي اخيرا الى قتل الاشكال القديمة ذاتها ، وذلك بفعل التكرار والرتابة .

ومن هنا الحاجة الى الانطلاق من منظور جديد وهو ان زمن الابداع ، زمن الشعر ، ليس أفقيا ، بل **عمودي** . ولا ينشأ هذا الزمن الا **بتحطيم الزمن الافقي** ، اي باقامة **مسافة** بين الماضي والحاضر .

ان العيش في مستوى الزمن الافقي هو عيش في مستوى الشيء والعادة والغريزة ، دون انفصال او معارضة . وما يميز الانسان عن غيره من الكائنات انما هو **قدرته** على الانفصال والمعارضة وخلق مسافات بينه وبين نفسه ، داخل نفسه : الشاعر الخلاق ، مثلا ، يتجاوز باستمرار ما حققه ، لانه يشعر ، باستمرار انه غير راض عن المطابقات التي اقامها بين ذاته والعالم الخارجي ، ولانه يشعر ان ما يريد ان يكتبه او ما يطمح اليه، لم يحققه بعد . فكأن الابداع نفي يتقدم . وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والتشابه نفيا للابداع ، لانهما يؤديان الى **اعادة** ما انتجه السابقون .

والجوهري في الشعر هو الكشف عن علاقات جديدة ، دائما ، واقامة علاقات جديدة دائما . وخصوصية الشعر هي في هذه العمودية : يفتح دائما امام القارىء عالما من المطابقات اكثر غنى ، ويثير فيه وحوله ما يجعله يكتشف الانسان والاشياء في حركة أخرى ، غير مألوفة ، في تموج آخر غير معروف ، في ضوء يفتح أفقا بكرا .

ومن هنا نقول ان جوهر الابداع هو في التباين ، لا في التماثل . كذلك نقول ان غنى التراث الشعري لشعب ما يقاس بمدى هذا التباين .

وعلى هذا نقول ان العودة الى الماضي او الجذور هي العودة الى الابداع ، لا العودة الى الاشكال التي أبدعت . ان العودة الى الماضي الشعري العربي ، بتعبير آخر ، لا تعني الاقامة في هذا الماضي وانما تعني على العكس تجاوزه . ولا يعني هذا التجاوز ، بدوره ، ان يكتب الشاعر

العربي اليوم شعرا افضل بالضرورة من الشعر الذي كتبه اسلافه ، وانما يعني ان يدخل في المناطق الاكثر عمقا في الحدس العربي او الرؤيا العربية. ومن هنا نشدد على ان زمن الابداع ليس افقيا ، ليس خيطا متصلا ، وانما هو آنات او لحظات ، اي ، انه انبجاس متقطع . وعلى ان العالم الشعري لم يخلق كاملا دفعة واحدة ، وعلى ان هذا الكمال ليس موجودا ، بشكـل جاهز ، في نقطة زمنية اسمها الماضي ، او في مستودع اسمه التراث ، كما يقول التقليديون ، وانما هو انفتاح دائم ، وقابلية دائمة على ان يكون اكثر غنى وجمالا ، واعمق واشمل ، وعلى أن الكمال حركة لا تكتمل .

معروف الرصافي

او « الحداثة » / « الموضوع »

- ١ -

يمثل شعر معروف الرصافي (١) خطوة اكثر التصاقا بالواقع من شعر البارودي ، واعمق التزاما ، واشمل رؤية . وسنعرض للقضايا التيطرحها في شعره ، وفقا للترتيب التالي :

١ ـ نقد الحاضر العربي ، فنشير الى آرائه في الاوضاع الاجتماعية ـ السياسية ، من ناحية ، والى آرائه في الحضارة الغربية وكيفية النظر اليها ، عربيا ، من ناحية ثانية .

٢ ـ نقد الماضي العربي ، من الناحيتين الدينية والتاريخية .

٣ ـ الدعوة الى المعاصرة ، حيث نشير الى اسسها ، كما يراها ، وهي رفض الاستعمار او التحرر من السيطرة الخارجية ، والحرية داخل المجتمع ، والعلم .

٤ ـ رايه في الشعر ودوره .

---

(١) ولد في بغداد سنة ١٨٧٥ ، في عائلة فقيرة . وكان ابوه عريفا في الجيش العثماني، وحين مات البارودي (١٩٠٤) كان في نحو الثلاثين . وبينما عمل البارودي وزيرا، فرئيس وزارة ، عمل الرصافي عضوا في مجلس المبعوثان ، وبعده عضوا في البرلمان العراقي : فكلاهما عني بالسياسة ، ومارس شؤونها عمليا . لكن الرصافي عاش ايامه الاخيرة فقيرا ، وقيل انه اضطر الى بيع السجاير ، لكي يعيش .

تميزت حياته ، بالجراة في التعبير : سياسيا ، هاجم الحكم العثماني ، وبعده الحكم الانكليزي . وهاجم ، اجتماعيا ، العادات والتقاليد الدينية وغيرها، مما ادى الى الافتاء بتكفيره وحرق كتابه ((رسائل التعليقات)) ، وطرده من العراق . مات سنة ١٩٤٥ .

ظهر ديوانه في طبعة جديدة بجزئين كبيرين عن دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .

- ٢ -

للحاضر العربي في شعر الرصافي صورة الخراب الشامل ، فالبلاد العربية من اقصاها الى اقصاها ، رسوم وطلول ، كما يعبر . لكنه ، مع ذلك ، يعلن ارتباطه العميق بواقع هذه البلاد ، ومصيرها ، وضرورة العمل والنضال من اجل النهوض بها .

ويفصل الرصافي هذه الصورة في نقده الاوضاع العراقية القائمة آنذاك ، وهي اوضاع ـ نماذج ، للاوضاع العربية جملة :

آ ـ فمن الناحية السياسية ـ الاجتماعية ، يسيطر على الشعب التنافر والشقاق ، وانعدام الاتحاد في وجه الاخطار المشتركة ، وانعدام الثقة فيما بين فئاته ، والتناقض في المواقف الدينية ، ومحاربة العلم والعقل . والنظام السياسي هو المسؤول الاول ، ذلك انه يمارس الاستبداد والظلم ، ويتبنى اهدافا تناقض اهداف الشعب . وهو ، في الحقيقة ، نظام مزيف : فالحاكمون عبيد الاجنبي ، والاستقلال شكلي . ولذلك ليس الدستور والمجلس الا لفظتين ليس لهما مدلول الا مدلول التبعيةوالعبودية.

وتزداد هذه الصورة سوادا حين يتحدث عن وضع المراة في المجتمع العراقي ، مشيرا الى ان اساس التخلف والعبودية كامن في تخلف المراة العربية . فالمراة سجينة ، يحكمها قيد العادة . ومن هنا يهين العرب الامومة ، رمز الولادة والتجدد . وقبول العرب باهانة نسائهم سهّل عليهم قبول اهانة الآخرين اياهم .

وينتقد بقسوة بعض العادات في هذا الصدد ، فيقول ان الحجاب المفروض على المراة ، باسم الشرع ، ليس من الشرع ، بل ان مناهضته واجبة حتى ولو كان الدين يقول به ، فالحجابالحقيقي هو العلموالاخلاق.

وهكذا يقول ان المرأة ليست كائنا ناقصا ، وعلى هذا يجب ان تتمتع باستقلاليتها وحريتها . فلا ارتقاء الا اذا تحققت المساواة بين الرجل والمرأة .

ويشير الى ان المرأة المسلمة هي الاكثر تعرضا للظلم والتخلف من غيرها . فهي لا تتعلم ، ولا تعمل . وكيف يمكن مثل هذه المرأة ان تنشيء جيلا عالما ؟ ويذهب الى القول ان حالة المرأة العربية ، اليوم ، أسوأ من حالتها في الجاهلية ، والى ان الاسلام لا يمكن ان يكون ضد تقدم المرأة ، او ضد التمدن ، والى ان الموقف السائد من المرأة، مناقض للدين الاسلامي. ويخلص الى ضرورة اعطاء المرأة حقوقها المدنية الكاملة (١) .

واذ يقرر الرصافي ان الحكام عبيد للاجنبي ، يقرر ان كل عبد لا بد من ان يمارس الطغيان حين يكون في موقع السلطة . ذلك انه يعبّر عن عجزه ازاء مقاومة الاجنبي ، باضطهاد الشعب ، وبشكل خاص ، الفئات الاشد وطنية . وهكذا كانت الحالة في العراق . ومن هنا سيطرت على الشعب حالة البطالة والخضوع ، وانقسم الى فئتين : قليلة مستغلة ، واكثرية ساحقة مستغلة . وترسم حالة الشعب قصيدة « الحرية في سياسة المستعمرين » (٢) ، فيقول فيها ان دستور الحياة كما يضعه الاجنبي واعوانه يقوم على عدم العلم والبحث ، وعلى الخمول والنوم والمحافظة على الامور الراهنة ، وعلى عدم العمل السياسي. وهذا الدستور يفرض على الناس ان يرددوا ما يقوله لهم المستعمر وأعوانه الحاكمون ، دون أن يكون لهم أي رأي خاص بهم .

ب ــ اما من ناحية العلاقة بالمدنية الغربية ، فيميز الرصافي في نقده هذه المدنية بين العلم والسياسة ، او بين المدنية كفكرة والمدنية كممارسة .

---

(١) انظر القصائد التالية ، تباعا : « الى الامة العربية » ص ٢٤٥ ، « تجاه الريحاني ، شكواي العامة » ، ص ٣١٣ ، « كيف نحن في العراق » ، ص ٣٩٩ ، « حكومة الانتداب » ، ص ٤٠٣ ، « المرأة في الشرق » ، ص ١٢٥ ، « نساؤنا » ، ص ١٣٠ ، « حرية الزواج عندنا » ، ص ١٣٥ ، « المرأة المسلمة » ، ص ١٤٠ ، « التربية والامهات » ، ص ١٤٤ ، « الى الحجابيين » ، ص ١٥٧ ، (الديوان ، المجلد الاول) ، « العادات قاهرات » ، ص ٣١٦ ، (الديوان ، المجلد الثاني) ، دار العودة .

(٢) ص ٣٧٤ ، المجلد الثاني . انظر ايضا (المجلد الثاني) : « معترك الحياة » ، ص ١٠٠ ، « سياسة لا حماسة » ، ص ١٨١ .

وهو يؤيدها كفكرة ، لكنه يعارضها كممارسة ، ذلك انه يلاحظ لدى الغرب انفصالا بين النظرية والتطبيق . فالغرب ، مثلا ، ينادي بالحرية ، نظريا ، لكن السياسة الغربية تجيز عمليا استعباد الشعوب. وهو يمنع الاسترقاق كلاميا لكنه يمارسه عمليا . وعلى هذا فان الحق لا اهمية له ولا معنى، خارج الغرب . فالحق ما كان غربيا ــ وبهذا المنطق الاستعماري اصبح الشرق نهبا للغرب (١) .

ويدعي الغرب ، مثلا ، انه فصل بين الدين والدولة ، وانه لذلك ضد التعصب الديني او الطائفي . والواقع ان هذا ادعاء تكذبه الممارسة . ويمثل الشاعر على ذلك بخطاب الجنرال غورو Gouraud في بيروت (٢) ، **حين اشار الى الحرب الصليبية** ، التي تثير ذكريات مؤلمة في الشرق ، وكان من اللائق الا يشير اليها . فهناك في الغرب فصل ظاهري بين الدين والسياسة ، والحقيقة ان بينهما وحدة ، وان الكردينال والجنرال واحد ، بمظهرين مختلفين . فمصالح الغرب السياسية هي التي تملي عليه مواقفه الدينية ، ومصالحه الدينية هي التي تملي عليه كذلك مواقفه السياسية .

اما عن علاقة الشرق بالغرب ، فانها علاقة المستغَل بالمستغِل ، والمظلوم بالظالم . فالغرب يمتص دم الشرق ، كما يعبّر الشاعر ، وينهب ثرواته ، وفوق ذلك يثير العداوات فيما بين اهله ، ويقيم حكومات وانظمة موالية له . واستكمالا لعمله هذا ، يزوّر تاريخ الشرق فينشر سيئاته ويطمس حسناته . فالعالم اثنان : غرب ظالم ، وشرق مظلوم (٣) . وينتهي الرصافي الى دعوة العرب لكي يثوروا على الغرب ، ويؤكد ان هذه الثورة لا يمكن ان تتم الا بعد التخلص من اثقال الماضي ومن الافتخار به ، والا بالاقبال على العلم . على ان هذا الاقبال لا يجوز ان يعني تقليد الغرب ، وانما يجب ان يعني الافادة من خبراته وبناء شيء جديد يتوافق مع شخصية العرب وحاجاتهم (٤) .

---

(١) انظر ، مثلا : « الحق والقوة » ، ص ٢٩٠ ، « ولسون بين القول والفعل » ، ص ٣٣٧ ، (المجلد الثاني) .

(٢) انظر (المجلد الثاني) : « مظاهر التعصب في عصر المدنية » ، ص ٣٣٢ .

(٣) انظر ، مثلا : « ولسون بين القول والفعل » ، ص ٣٧٧ (المجلد الثاني) ، « يا محب الشرق » ، ص ٣٤٤ ، « الانكليز في سياستهم الاستعمارية » ، ص ٤١٦ (المجلد الثاني) .

(٤) انظر ، مثلا : « معترك الحياة » ، ص ١٠٠ ، « المجلس العمومي » ، ص ٢٣٧ ، (المجلد الثاني) .

- ٣ -

ينظر الرصافي الى الماضي من مستويين : الاول ديني خاص ، والثاني حضاري عام . وهو يعلن بصراحة ، في المستوى الاول ، انه يرفض الدين كما وصل اليه ـ من ناحيتي المعتقدات الغيبية والتشريعات الارضية على السواء .

فالاديان ، بالنسبة اليه ، ليست موحاة ، وانما هي وضع قام به اشخاص اذكياء . واذ ينكر الوحي ، ينكر بالضرورة النبوة ، وينكر وجود الانبياء . والنتيجة الطبيعية لانكار الدين ، وحيا ونبوة ، هي انكار التعاليم او المعتقدات التي جاء بها .

انه ، مثلا ، ينكر خلود الروح ، ويقول انها ليست من جوهر سماوي ، كما يعلّم الدين ، وانما هي مخلوقة من التراب كالجسد نفسه . لذلك لا يؤمن بفكرة الحشر او البعث ، الجنة او النار . ثم ان السماء التي تشير اليها التعاليم الدينية على اساس انها « مكان » الخلود والنعيم ، ليست اكثر من فضاء طبيعي تسبح فيه الارض .

وهو ، اذن ، يرفض فكرة الثواب والعقاب ، ويرفض ، تبعا لذلك ، ان يصلي او يصوم ، شأن الآخرين ، طمعا في الجنة وحورها العين . ومن هنا ينتقد مبدأ تلقين الاديان ، مشيرا بذلك الى أن الدين لا يجوز ان يؤخذ تلقينا ، وانما يجب أن يؤخذ بعد البحث الطويل العميق .

اما من ناحية التشريعات فيرى ان الجمود يرافقها دائما . ولولا هذا الجمود ، لكانت تتغير بتغير الازمنة .

ويحاول الرصافي ان يرصد مظاهر هذا الجمود في العادات والتقاليد

من جهة ، وفي رجال الدين ، من جهة ثانية . ولهذا ينتقد العادات والتقاليد التي تسود بقوة الدين او باسمه ، وينتقد رجال الدين فيرى انهم رمز الجمود والتخلف (١) .

وفي المستوى الثاني ، الحضاري العام ، يؤكد الرصافي على ضرورة ترك التفاخر والتغني بأمجاد الماضي . فهذه الامجاد تحققت في عصر لم يعد لنا ، وهي لذلك لم تعد تفيدنا شيئا في حياتنا . والخطوة الاولى ، اذن ، هي الانفصال عن هذا الماضي ، مهما كان عظيما ، والارتباط بالحاضر ارتباطا وثيقا .

ويحاول الشاعر ان يسوّغ هذا الانفصال بأشكال مختلفة :

١ ـ منها ان الافتخار بالماضي دليل على ان الحاضر جامد ،

٢ ـ ومنها ان شدة الارتباط بالماضي تعرقل العمل في سبيل بناء المستقبل .

٣ ـ ومنها ان ثمة اشياء كثيرة في الماضي نفتخر بها على انها حقائق، لكنها قد تكون اوهاما نسجها التاريخ . وهو ، في هذا الصدد، يصف التاريخ بالضلال والكذب ، متسائلا : اذا كنا نرتاب بأمر الناس الذين نعايشهم ، فكيف يحق لنا ان نثق باخبار الذين ماتوا منذ قرون (٢) ؟

---

(١) انظر ، مثلا : « حقيقتي السلبية » ، ص ٥٢٣ ، « بين الروح والجسد » ، ص ٥٣٢ ، « لو » ، ص ٥١٩ ، (المجلد الاول) ، « السجايا فوق العلم وفوق العلم » ، ص ٣٦٧ ، (المجلد الثاني) .

(٢) انظر ، مثلا : « نحن والماضي » ، ص ٩٣ ، (المجلد الاول) ، « خلال التاريخ » ، ص ١٦٣ ، (المجلد الثاني) .

- ٤ -

هكذا يدعو الرصافي الى الخروج مما هو راهن الى المعاصرة او ما يسميه بالتجدد . ويفترض التجدد أن يكون الشعب متحررا من خارج ، وحرا في الداخل . ولا بد ، للخلاص من الاستعمار والتحرر من السيطرة الخارجية ، من شروط يضع الرصافي على راسها تحرر العربي ذاته ، مما يجعله فريسة سهلة لتلك السيطرة ، كالتعصب الديني . وهو هنا ينتقد الاصلاحيين الاتراك الذين رجعوا الى تحكم الدين ، بدل ان يتجاوزوه الى اقامة الوحدة الوطنية . وبين هذه الشروط وحدة النضال بين الشعوب المستعمرة ، وهو يعجب ، في هذا الصدد ، من الشعوب الكبيرة التيترضى بالاستعمار ، كالهند ، مثلا .

ومن هذه الشروط ان يعيش العربي الحرية بكامل معناها ، ويكمن معناها هذا في كونها خرقا للعادة من اجل اقامة الحقيقة ، ولو كان هذا الخرق ضد الجماعة . وهو يكمن ايضا في ان لا يطلبها العربي لنفسه فقط ، فالحرية لا تتجزأ — فلا يمكن ان يكون الفرد حرا في وطنه ما دام هناك فرد واحد غيره لا يتمتع بالحرية . هذه الحرية هي ، اذن ، جوهر الحياة وهدفها الاعلى . فالفرد بلا حرية ميت ، والوطن بلا حرية ، قبر (1) .

وتتمثل المعاصرة عنده في العلم ومنجزاته ، وقد كتب قصائد كثيرة يمجد فيها العلم ، معتبرا اياه أنه اكثر من نور للحياة : انه عصبها نفسه . ومن هنا يتوقف تطور الامم ومصيرها على مدى تبنيها للعلم .

---

(1) انظر ، مثلا : « معترك الحياة » ، ص ١٠٠ ، « ميت الاحياء وحي الاموات » ، ص ٤٤٣ ، (المجلد الاول) ، « ما هكذا » ، ص ٢٦٣ ، « الفيل والحمل » ، ص ٣٧٩ ، (المجلد الثاني) ، « في سبيل حرية الفكر » ، ص ١٤١ ، « تنبيه النيام » ، ص ٢٩٦ ، « العادات قاهرات » ، ص ٣١٦ ، « في حفلة شوقي » ، ص ٣٧٩ ، (المجلد الاول) .

والعلم اذن يغني الشعب عن الماضي القديم ويجعله سيد مصيره ، بشارك في بناء المستقبل ، لكن شريطة ان يكون هذا الشعب ــ وهو ما يكرره دائما ــ سيد نفسه أولا . فالعلم ، دون استقلال وحرية ، في شعب ما ، لا يجديه شيئا ، بل يكون اشبه بسلاح يحمله رجل مهزوم .

ومن هنا تشديد الرصافي على بناء المدارس وتعميمها ، وتهيئة الجو للحياة العلمية الصحيحة . وتجدر الاشارة الى أنه كان يعني بالعلم الروح العلمية او الموقف العلمي ، وفكرة الابتكار ، اكثر مما يعني المنجزات ذاتها. ومن الطريف أن نشير ، في هذا الصدد ، الى انه ألقى مرة قصيدة في المدرسة الحربية بالعراق ، اشار فيها الى ان الحرب فن لا سلاح ولا شجاعة ، وان هذا الفن يقوم على العلم .

هذا الايمان الكامل بالعلم دفع الرصافي الى ان يتغنى بمنجزاته ، فيصف مختلف الاكتشافات والآراء والمخترعات العلمية في عصره . ولعل قصيدته « في القطار » ان تكون اقوى قصائده في هذا المضمار (١) .

واذ يصل الرصافي الى مثل هذا اليقين ، بالعلم وضرورة التجدد ، يزداد اهتمامه السياسي ــ الاجتماعي ، فيزداد تبعا لذلك هجومه على الانظمة الحاكمة ، ويعنى بتحريض الناس على الاخذ بأسباب المدنية ، وبالكلام على الاحداث الطارئة ، والاهتمام بمشكلات الحياة اليومية البائسة ويدعو ، نتيجة لهذا كله ، الى التغيير والثورة .

غير ان الممارسة تكشف له عن الصعوبات ، فيشعر ان ما يقوله لا صدى له ، وانه بالتالي غريب في وطنه . فيميل الشاعر الى اليأس ، ويحاول أن يتجه نحو آفاق أخرى تقدر أن تحضنه ، ذلك ان وطنه يضيق به ، فيكتب قصيدته « بعد النزوح » سنة ١٩٢٢ ، وكان قد ترك بغداد الى بيروت ، عازما على ان لا يعود الى العراق (٢) .

---

(١) انظر ، مثلا : « العلم » ، ص ٢٦٢ ، « في القطار » ، ص ٥٦٣ ، « السفر في الاتومبيل » ، ص ٥٨١ ، ... الخ ، وانظر ايضا قصائده : « الوصفيات » ، و « الكونيات » ــ (المجلد الاول) ، حيث يتحدث في الاولى عن الافكار والآراء العلمية ، كالجاذبية والكهربائية ووحدة المادة وغيرها ، ويتحدث في الثانية عن المخترعات العلمية كالطيارة والقطار والتلغراف وغيرها .

(٢) انظر ، مثلا : « بعد النزوح » ، ص ٣٢٠ ، « حكومة الانتداب » ، ص ٤٠٣ ، « الوزارة المذنبة ، ص ٤٠٩ ، « آل السلطنة » ، ص ٢٧٦ ، (المجلد الثاني) ، « تنبيه النيام » ، ص ٢٩٦ ، (المجلد الاول) .

ـ ٥ ـ

يحدد الرصافي موقفه من الشعر من ناحيتين : سلبية ، وايجابيــة . من الناحية الاولى ، يقول برفض التقليد ـ اي تقليد أساليب الاقدمين ، انسجاما مع دعوته الى العلم والمعاصرة .

ومن الناحية الثانية ، يقوم رأيه في الشعر على الاسس التالية :

١ ـ « **تبيان الحقيقة** » ، فتقديم الحقيقة الواقعيــة هو الــذي يجب أن يكون المقصد الاساسي للشاعر .

٢ ـ **الوضوح وعدم التعقيد .**

٣ ـ **الابتكار** ـ ويعني به طرق الموضوعات الجديدة ، بأسلوب جديد .

٤ ـ « **مطابقة اللفظ للمعنى** » ، اي دون حشو من جهة ـ ومن جهة ثانية، أن يستخدم الشاعر عبارات حديثة، حين يتناول موضوعات حديثة.

٥ ـ **أن يكون الشعر قريبا الى النثر .**

٦ ـ **أن تكون القصيدة وحدة متماسكة .**

٧ ـ **أن يكون الشعر تعليميا او عامل معرفة (١) .**

---

(١) انظر ، مثلا : « في المعهد العلمي » ، ص ٢١٢ ، « سياسة لا حماسة » ، ص ١٨١ ، « في سبيل حرية الفكر » ، ص ١٤١ ، « خواطر شاعــر » ، ص ٥٠٥ ، « انــا والشعر » ، ص ٥٤٣ ، (المجلد الاول) .

يقدم شعر الرصافي مثالا مهما لدراسة العلاقة بين « المضمون » و « الشكل » ، أو « المعنى » و « اللفظ » ، كما استمرت في «عصر النهضة»، أي لدراسة العلاقة بين « التراث » و « المعاصرة » (الحداثة) . «المضمون» في هذا الشعر « معاصر » بل يمكن وصفه ، ضمن اطاره التاريخي ، بأنه تقدمي ـ ثوري . ومع ذلك فان « شكل » التعبير عن هذا « المضمون » ، انما هو شكل تقليدي .

ثمة ثوابت في الاداء وطرائقه تصلح لكل تحول في العالم واشيائه : هذا ما يمثله افضل تمثيل شعر الرصافي . فقد تناول من الموضوعات اكثرها جدة على الحياة العربية (١) ، وعبر عنها بطريقة الاداء الاكثر قدما . ومن هنا يوفر شعره للباحث مادة مهمة للتأمل في التلفيقية التي يمارسها الشاعر المأخوذ بالنموذج التعبيري الماضي ، وبالواقع المتغير ، في آن .

ان قراءة الرصافي تكشف لنا عن شخص يدهشه واقع العلم ، على صعيد التغير والتطور ، لكنه يظل ، في تعبيره عن هذا الدهش ، أسير جمالية فرضها واقع آخر . بل يبدو لنا ، في هذه القراءة انه يتبنى من حيث الموقف الفكري ، العلم ومنجزاته بحماسة من يفضل الحاضر والمستقبل ، على

---

(١) كتب مثلا قصائد حول : وحدة المادة ، الجاذبية ، الكهربائية واشعة رنتجن ، داروين والتطور ، ديكارت والوصول الى اليقين عن طريق الشك ، الاشتراكية ، القاطرة والقطار ، كرة القدم ، الاوتوموبيل ، التلغراف ، الفونوغراف ، الترامواي، الطيارة، البليارد ، الساعة ، التصوير الفوتوغرافي ، السينما ، ... الخ ، بالاضافة الى كتابته حول الموضوعات المباشرة الحية المتصلة بالدين والسياسة والحرب والاخلاق والعادات . ولم يكن يتردد في استخدام الكلمات الاجنبية في شعره مثل : تلفون، تلسكوب ، التوموبيل ، الكردينال ، الجنرال ، الفاشستية ... الخ .

الماضي ، وان الماضي لا يمثل له الكمال ، وليس اسطورة او رمزا يحرك الطاقة النفسية ويوجهها . كذلك يبدو ، تبعا لذلك ، انه لا يريد ان يحافظ على بنية النظام الاجتماعي ، بل يحلم ، على العكس ، بتفككه وانهياره، لكي تولد بنية افضل مسايرة للعلم . وبكلمة ، يبدو ان الماضي ليس هاديا ودليلا ، وان العلم هو الدليل الهادي ، بحيث ان الدخول فيه ، انما هو الدخول في زمن التغير والتقدم .

نضيف الى ذلك ان الرصافي لا ينظر الى القاطرة ، مثلا ، بعين من يرى الماضي ورموزه، شأن البارودي حين وصف حرب كريت، او شوقي، مثلا، حين وصف الطائرة ولا يسقط عليها اوصافا قديمة ، شأنهما كذلك . اي انه لا ينظر الى ابتكارات الحاضر بعين الماضي ، وانما ينظر اليها كاحداث علمية مفاجئة ، قائمة بذاتها . وهي احداث يجدر بالانسان ان يحتضنها ويسير في هديها . وفي هذا يفضل الحاضر الحي على الماضي الميت .

غير اننا ، مع هذا كله ، حين نتأمل في طريقة الاداء ، بخاصة ، وفي بنية التعبير بعامة ، نلاحظ ان الماضي عند الرصافي ، من حيث الموقف الفني، انما هو اثنان : ثابت وزائل . الزائل هو بعض العادات والتقاليد والافكار والمؤسسات ، لا كلها .

والثابت هو الادب / اللغة ، واعني هنا القواعد التي عرفت، جماليا، بعمود الشعر . هكذا يحافظ الرصافي ، من حيث فنية الكتابة ، على ثبات الصيغ . فالموروث موجود ، قبليا ، بالنسبة الى الواقع الشعري. والموروث هنا هو القصيدة كمدونة ــ وثيقة ، من حيث تآلف الاجزاء ، وترابطها في نسق تفعيلي موحد ، وقافية موحدة ، أي من حيث نسج القصيدة وسياقها وتركيب اجزائها .

والموقف اي كيفية مواجهة العالم واشيائه ، هو دائما موقف من يتأمل عقليا ، ويحلل ، ويقوم ، ويستبصر ، ويعتبر ــ ثم يقرر حكمة او تعليما .

ان تطور القصيدة عند الرصافي يعكس تماما مستوى التغير الاجتماعي. فقد دخل موضوع جديد الى هيكل الشعر ، هو نفسه دخل الى هيكل المجتمع . وكما ان هيكل الشعر غلف الموضوع ، كذلك غلفه هيكل المجتمع. وكما ان الوافد الجديد ولّد ارتعاشا بسيطا في هيكل الشعر ، دون ان يزلزله ، كذلك ولّد في هيكل المجتمع ارتعاشا بسيطا ، زينه ــ لكنه بقي سطحيا ولم يزلزل اسس المجتمع او طبقاته العميقة .

ومن هنا يبدو الموروث في شعر الرصافي استمرارا تذكريا مشحونا بآثار النصوص المتلاحقة التي حققت نموذجا نواتيا واحدا ، او مجموعة من النماذج تتأسس وتعمل كقاعدة شعرية ، او كعمود شعري . والشاعر هنا لا ينتج قصيدة بقدر ما يعيد انتاج النموذج العمودي للقصيدة . هكذا يبدو الشعر انه ظاهرة اجتماعية اكثر مما هو ظاهرة فنية . ذلك ان الموروث يؤسس ، اجتماعيا ، الجماعة – موحدا في القصيدة بين الشاعر وقرائه . وهؤلاء لا يتحدون به ، بقدر ما يتحدون بالنظام الشعري الموروث ، الثابت . ففي هذا النظام تكمن المواضعات التي تحدد الحساسية الاسلوبية وتبعث الطمأنينة واليقين في نفس الشاعر والقارىء على السواء .

ان هذا كله يشير الى هذه الحقيقة : حين نحول قصيدة الرصافي الى نثر ، ونقرؤها كنثر ، فان هذا التحويل لا يشوه دلالتها او معناها او حتى جماليتها . ان تحويلها الى نثر لا يحولها ، بتعبير آخر عن طبيعتها ، بشكل جذري – كما يحدث لقصيدة حديثة ، مثلا . ومعنى ذلك ان الرصافي يستخدم اللغة كأداة قائمة بذاتها ، لينقل فكرة قائمة بذاتها . وهكذا تصبح القصيدة وزنا / قافية / افكارا . ومن هنا يسهل تحويلها الى نثر عادي دون ان تفقد من الرسالة التي تنقلها شيئا . وعلى صعيد التعبير نقول ان نواة التعبير هي الكلمة المفردة لا الجملة ، وهي الفكرة لا الصورة .

والخلاصة ان قصيدة الرصافي دليل آخر على ان القصيدة – النموذج ، او القصائد – النماذج الماضية تشكل ضمن اللغة ، نسقا لغويا خاصا ، – او لغة خاصة ، موجودة بشكل موضوعي ، داخل اللغة . وكل قصيدة تالية تنمو في مناخ هذه اللغة المشتركة بين جميع القصائد . كل قصيدة تقليدية هي بمثابة الذكرى التي تتحرك في الذاكرة – النموذج : وكل قصيدة في الحاضر ، انما هي تذكر لقصيدة ما في الماضي .

هكذا تحدد القصيدة الرصافية ، شأن كل قصيدة تقليدية ، بأدبيتها أولا ، بالمعنى الذي اعطي ، تقليديا ، لكلمة « أدب » – وبانتمائها ، ثانيا ، الى نظام شعري هو العمودية الخليلية ، وبكونها تنقل الى القارىء رسالة – موضوعا واضحا . فكتابة القصيدة هنا تميل الى ان تشبه صناعة شيء ينتظره المتلقي لكي يستخدمه ويفيد منه . وفي هذا يستعيد الرصافي ، على الرغم من « ثورية » أفكاره ، النموذج البياني التقليدي .

جماعة « الديوان »

او « الحداثة » / « الذاتية »

- ١ -

درسنا نموذجين للشعر في المرحلة الاولى من عصر النهضة : البارودي والرصافي . ورأينا انهما تنويع على أصل واحد هو البنية التقليدية للشعر العربي كما تتمثل ، على الاخص ، في ما سمي بعمود الشعر . ولئن كان الرصافي ، من الناحية النظرية ، اكثر تقدما في فهم الشعر واكثر جذرية في ارائه الفكرية والسياسية ، فانه من حيث تعبيره ذاته بقي ضمن الاصولية العمودية . ولا يغير من الامر شيئا ان يكونا قد تناولا موضوعات وقضايا غير قديمة ، او تحدثا عن المدنية الحديثة من خلل انجازاتها ، وبخاصة العلمية . فكلاهما كان ينظر الى اشياء العالم وافكاره كحوادث او مظاهر خارجية ، يقف ازاءها موقف المشاهد المعتبر ثم يلبسها الثوب البياني ـ الفكري الذي يجده ملائما .

ويستوي في هذا الموقف ، على الصعيد الفني ، شوقي والزهاوي وحافظ واقرانهم : علي الغاياتي واسماعيل صبري ومحمد عبد المطلب واحمد محرم ، تمثيلا لا حصرا . فسواء تحدث هؤلاء عن النضال والوطنية ، او عن الجامعة الاسلامية ، او عن الحاكم وارتباطه بالمستعمر ، او عن المستعمر نفسه ، او عن الاصلاح بشتى اشكاله السياسية والاجتماعية ، او ما سوى ذلك من الموضوعات ، فانهم جميعا ، على تفاوت فيما بينهم ، موهبة وبيانا ، كانوا يتابعون المنطلق الذي احياه البارودي : بنية التعبير السلفية .

ومن هنا يمكن ان نسمي شعر هذه المرحلة **بالإحيائية السلفية** . وهي تقوم ، فنيا ، على **النموذجية** . فهذا الشعر كان يتخذ مثالا له ، النماذج الجيدة او التي يراها جيدة من الشعر القديم . وكان يتبع هذه النماذج في منهج القصيدة وبنائها ، واسلوب التعبير ، وعلاقة اللغة بالواقع . بل ان

هذا الاتباع كان يكرر ، احيانا ، مطالع القصيدة القديمة ، كالغـزل الذي يبدأ قصيدة مدحية او سياسية او اجتماعية ، او الكلام على الاطـلال . بل استعاد هذا الشعر ، احيانا ، طريقة المخاطبة التي بداها امرؤ القيس. وتحدث عن الخيام والنخيل والآرام والناقة والبرق والغيث ، بالاطار ذاته الذي رسمه الشعراء في الجاهلية . ولعل خير ما يصف شعراء هذه المرحلة قول للمنفلوطي جاء فيه : « شعراء مصر في هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد ولا هذا الزمن ، وانما هم جماعة من تجـار العاديـات ، لا يزالـون يصورون لنا في هذه العصور تماثيـل كاذبـة لآداب الجاهليـة الاولـى » (مقدمة ديوان الكاشف لاحمد الكاشف ، ١٩١٤ ، ج ٢ ، ص : ل . انظر ايضا : تطور الادب الحديث في مصر ، احمد هيكل ، ص ١٤٧) .

وقد ادى هذا التمسك بالنموذجية الى ان يكون الشعـر **تصنيعـا لفظيا** ، من جهة ، **وتجريدا ذهنيا** ، من جهة ثانية . وفي هذا ما أدى بالشاعر الى أن يكون **صدى يردد** الاصوات القديمة، والى **انعدام ذاتيته** . والنتيجة هي أن هذا الشعر لم يحقق أية اضافة ، من الناحية الفنيـة . وانما كان **نظما خالصا** للافكار السائدة العامة ، بحيث لا يمـكن التمييز بين شاعـر وشاعر ، استنادا الى نظرته الخاصة او رؤياه للعـالم ، وبحيث اصبـح الشعراء بلا **هوية فنية** .

في هذا المناخ نشأ الاتجاه الذي تمثله ما سمي **بجماعـة الديـوان** : العقاد (١٨٨٩ ــ ١٩٦٤) ، شكري (١٨٨٦ ــ ١٩٥٩) ، المازني (١٨٨٩ ــ ١٩٤٩) . وقام اتجاه هذه الجماعـة على دعوى **رفض النموذجيـة** ، من جهة ، وتحقيق شعر **يتآلف مع المكان والزمان** من جهة ثانية .

ويشترك هؤلاء الثلاثة من الناحية السياسية الاجتماعية ، برفضهم الوضع السائد وطموحهم الى ما هو افضل ، ومن الناحيـة الثقافيـة ، بانحيازهم الى الثقافـة الانكليزية ، ومن الناحيـة المنهجية ــ الفكريـة ، بتغليبهم العقل .

ظهر العمل النقدي الاول الذي يتضمن مبادىء هذه الجماعة ، باسم **الديوان** الذي صدر في جزئين سنة ١٩٢١ .

جاء في مقدمة الجزء الاول ان الغاية من الديـوان هي « الابانة عن الجديد في الشعر والنقد والكتابة » بحيث تتم « اقامة **حد** بين عهدين ، لم يبق ما يسوّغ اتصالهما » . وتصف هذا المذهب بأنه « انساني ، مصري ، عربي » .

اما كونه **انسانيا** ، فلأنه « يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة » . هذا من ناحية ، ولانه ، من ناحية ثانية ، « ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة» .

واما كونه **مصريا** ، فلأن « دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية » .
واما كونه **عربيا** ، فلأن لغته العربية .

هكذا يصل اصحاب الديوان الى وصف هذا المذهب بأنه « أتم نهضة ادبية ظهرت في لغة العرب ، منذ وجدت » . خصوصا انهم ينشئونه بحس تاريخي ــ « والتاريخ يمضي بسرعة لا تتبدل ، ويقضي ان تحطم كل عقيدة اصناما عبدت قبلها » .

وبهذا الحس يبدأون بنقد الشعر الذي سبقهم ، ثم يخلصون بعد ذلك الى عرض مبادئهم .

اعتبرت جماعة الديوان ان **شوقي** هو الممثل الابرز والأكمل لهذا الشعر ، ولهذا تركّز نقدهم على شعر شوقي . وكان العقاد هو أبرز النقاد . فبعد الديوان الذي لم يعد طبعه منذ سنة ١٩٢١ ، تابع نقده

لشوقي في جريدة « البلاغ الاسبوعي » بعنوان الشعر في مصر ، حيث نشر ثماني مقالات ، ظهرت فيما بعد في الجزء الاول من كتابه « ساعات بين الكتب » (ص ١٠٥ ـ ١١٢) . وانتقده في مقالة نشرت في العدد الخاص بشوقي من السياسة الاسبوعية ، وفي مقالة نشرت في البلاغ اليومي . وقد اعيد طبع هذه المقالات العشر سنة ١٩٢٧ . ثم تابع نقده في أربع مقالات ضمها كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » (ص ١٥ ـ ١٨٨) .

في الجزء الاول من الديوان يأخذ العقاد نموذجا من شعر شوقي هو قصيدته في رثاء **محمد فريد** ، ومطلعها :

كل حي على المنية غاد	تتوالى الركاب والموت حاد
ذهب الاولون قرنا فقرنا	لم يدم حاضر ولم يبق باد
هل ترى منهم وتسمع عنهم	غير باقي مآثر وايادي

فيصفها بأنها **تكرار** لما قيل ويقال . فهي « حكم يؤثر مثلها عن حملة العكاكيز » وحتى الجيد منها « لا يعدو ان يكون من حقائق التمرينات الابتدائية كالزبيب من العنب و ٢ × ٢ = ٤ » وهي ، لذلك « احط معدنا واقل طائلا وافشل مضمونا ، مما سبقها ، في منحاها كقصيدة المعري « غير مجد في ملتي واعتقادي ... الخ » التي نحا فيها « فيلسوف الموت منحى الابتكار » .

وفي الجزء الثاني من الديوان يتخذ من قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل نموذجا آخر لشعره ، ويأخذ عليه اربعة مآخذ اعتبرها مظاهر عامة في شعره كله ، وهذه المآخذ هي :

آ ـ **التفكك** ، فالقصيدة مجموعة متناثرة من أبيات لا وحدة بينها غير الوزن والقافية . فهي ، اذن ، ليست وحدة **معنوية** . فلا تتحقق هذه الوحدة في القصيدة الا اذا كانت « عملا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر ، او خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال باعضائه ، والصورة باجزائها ، واللحن الموسيقي بانغامه » . دون ذلك يكون الشعر الفاظا « لا تنطوي على خاطر مطرد ، او شعور كامل بالحياة » ويكون اشبه « بأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيهة ببعض ، او

كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة ، لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيهـا وظائف واجهزة » .

ب ـ الاحالة ، ويعني بها **فساد** المعنى في القصيدة . ويتمثل هذا الفساد في الاعتساف والشطط والمبالغة ومخالفة الحقـائق والخروج بالفكر عن المعقول ، او قلة جدواه .

ج ـ **التقليد** ، وهو تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني ، ويتضمن هذا التكرار الاقتباس والسرقة .

د ـ **الولوع بالاعراض دون الجواهر** ، مما يتناقض مع طبيعـة الشعـر الحق . فالشعر اذا لم يرجع الى مصدر أعمق من الحواس ، اي الى الشعور الحي والوجدان الذي تعـود اليه المحسوسات كما تعـود الاغذية الى الدم ، ونفحات الزهر الى عنصر العطر ، شأن شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية ، فانه يكون شعر قشور وطلاء . بل شعر حواس ضالة ومدارك زائفة .

هكذا ينفي العقاد ان يكون شعراء جيله قد تأثروا بشوقي ، واتباعه. يقول : « فالجيل الذي نشأ بعد شوقي لم يتأثر به أقل تأثر ، لا من حيث **اللغة** ، ولا من حيث **الروح** » . فمن ناحية اللغة ، كان هذا الجيل « يقـرأ دواوين الاقدمين ، فيدرسها ويعجب بما يوافقه من أساليبها » . ومن ناحية الروح ، « فالجيل الناشىء بعد شوقي وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الادب العربي الحـديث ، فهي مدرسة أوغلت في القـراءة الانجليزية ، ولم تقصر قراءاتها على اطراف من الادب الفرنسي ، كما كان يغلب على أدبـاء الشرق الناشئين في اواخـر القرن الغـابر . وهي ، على ايغالها في قراءة الادباء والشعراء الانجليز، لم تنس الالمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابـة الاخـرى . ولا أخطـىء اذا قلت ان هازلت Wiliam Hazlit هو امام هذه المدرسة كلها في النقـد لانه هو الذي هداها الى معاني الشعر والفنون واغراض الكتابـة ، ومواضـع المقارنة والاستشهاد » (شعراء مصر وبيئاتهم ، ص ١٩١ ـ ١٩٢) .

اما عن طبيعة العلاقة بين جيله والثقافة الانكليزية ، فيقول : « كانت المدرسة الغالبة على الفكر الانجليزي والامريكي بين اواخر القرن الثالث عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة **النبوءة والمجاز** ، اوهي المدرسة التي تتألق بين نجومها اسماء كارليل وجون ستيوارت ميل وشيلي وبيرون ووردزورث ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهي مدرسة برونتج وتنيسون وامرسون ولونجفلو وبّو وويتمان وهاردي وغيرهم ، ممن هم دونهم في الدرجة والشهرة . وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان **سريان التشابه في المزاج ، واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه** التقليد والفناء » .

وعلى هذا يكون العكس ، في رأي العقاد ، هو الصحيح – اي ان شوقي هو الذي « تأثر بمن نشأوا بعده ، فجنح في اخريات ايامه الى اغراض من النظم تخالف اغراضه الاولى التي كان يعيبها عليه الجيل الناشىء في أوائل القرن العشرين ، فاتجه الى الروايات واكثر من الاجتماعيات والتاريخيات وعدل أو كاد عن شعر المناسبات الضيقة ، الذي كان ينحصر فيه وقلما يتعداه » .

وفي هذا كله يؤكد العقاد على ان شعر شوقي بقي شعر **صنعة** ، ولم يكن ابدا شعر **شخصية** . يقول ، مثلا : « في احمد شوقي ارتفع شعر الصنعة الى ذروته العليا وهبط شعر الشخصية الى حيث لا تبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التي يتميز بها انسان عن سائر الناس » . (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص ١٥٦) .

ويقول في الصفحة نفسها عن هذا الشعر ، انه « ... منقول من القسط الشائع بين الناس ، وليس فيه دليل على شخصية القائل ، ولا على طبعه ، لانه اشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه انسان » .

ويقول متابعا عن شوقي : « فاذا عرفت شوقيا في شعره ، فانما تعرفه **بعلامة** صناعته ، وأسلوب تركيبه ، كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على الصنعة المعروضة ، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية

التي تنطوي وراء الكلام وتنبثق من اعماق الحيـاة » (المصدر السابـق ، ص ١٦١) .

وهكذا كان شعر شوقي تابعا للشعر التقليدي و « رسوله المبين ، بل خاتم رسله اجمعين ، فأبطالـه من الممدوحين والمرثيين ، **طـراز** في مراتب المجد التي يرتضيها السمت والهيبة ، وفضائل الاخـلاق في قصائـده هي الفضائل التي **اصطلح عليها العرف ، وتتابعت بها** معايير الحمد والثنـاء ، وعواطف الانسان هي العواطف التي **رسمتها لنا تقاليد الزمـن** في احـوال المحبين والطامحين **او آداب** الآباء والبنين » . (مهرجان شوقي ، ص ٨).

- ٣ -

اما المبادىء التي قام عليها مذهب جماعة الديوان ، فيمكن أن نقسمها الى قسمين : ما يتصل منها بمفهوم الشعر ، وما يتصل منها بطريقة التعبير والبناء الفني .

آ ــ اما من ناحية مفهوم الشعر ، فقد اقاموا نظرتهم على الاسس التاليـة :

١ ــ الشعر **تعبير عن الذات** . ويتضمن هذا ضرورة البعد عن الظواهر ، والغوص الى ما وراءها ، كما يتضمن اعتبار الشعر تأملا في العالم ، واعتبار ان « المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه واحوال نفسه » كما يعبّر عبد الرحمن شكري (الديوان ــ الجزء الخامس، المقدمة) .

ويوضح هذه الناحية عباس محمود العقاد بقوله : ان الشعر اذا لم يكن تعبيرا عن الذات ، كان صناعة . واذا كان صناعة لا يكون ذا سليقة انسانية . فحين نقرأ شعر شاعر ولا نعرف هذا الشاعر من شعره ، ولم تظهر لنا شخصيته الصادقة من خلاله ، فالاحرى ان نسمي هذا الشعر **تنسيقا** ، كما يقول العقاد ، لا **تعبيرا** . (مجلة الكتاب ، اكتوبر ١٩٤٧) .

والتعبير عن الذات لا يقتصر على ما يعتمل داخل النفس الانسانية ، وانما يتعداه الى الخارج . فكل ما نخلع عليه من احساسنا ونفيض عليه من خيالنا ، ونتخلله بوعينا ونبث فيه هواجسنا واحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ولو كان مما نراه في البيت او الطريق ومما نراه في الدكاكين المعروضة وفي السيارة التي تحسب من ادوات المعيشة اليومية... فكل ما يمتزج بالشعور صالح للتعبير . (مقدمة ديوان عابر سبيل ،

ص ٣ ــ ٨) . فالشعر ، والحالة هذه ، ليس ذكاء يلفّق ، او يتصيد الخواطر ، وانما هو فيض من الطبع .

٢ ــ **الشعر واسع منفتح كالوجود** ، وهذا يعني انه لا يمكن ان يحصر في تعريف محدود . فهو ، شأن الحياة ، لا يستنفده التعريف . وفي ذلك رد على التعريف العربي القديم . ومن هنا يستغرق الشعر آفاق الوجود كلها ، وآفاق النفس كلها .

٣ ــ ينتج عن هذين الاساسين السابقين ان الشعر **تعميق للحياة** ، اي انه يجعل اللحظة الواحدة لحظات كثيرة ، ويعني ذلك ان حب الشعر هو نفسه حب الحياة ، بل هو أعمق شكل لهذا الحب . وحين يقال مثلا عن شعب ما ، انه يحب الشعر ، فان ذلك يعني انه يحب الحياة ويعيشها ، بملئها الكامل .

٤ ــ هذا كله يعني ان الشاعر يجب ان تكون له **نظرة للعالم خاصة به** تميزه عن غيره ، ولا يتقيد فيها الا بما تمليه عليه تجاربه ونفسه .

ب ــ اما من حيث طريقة التعبير والبناء الفني ، فيقوم مذهبهم على الاسس التالية :

١ ــ التعبير واسع كالشعر « لا ينحصر في قالب ولا يتقيد بمثال » ، كما يقول العقاد (وحي الاربعين ص ٣ ــ ١٠) ، لهذا يجب التخلص من جميع القيود . ومن هنا دعوتهم الى التحرر من القافية الواحدة والى تنويع القوافي او ارسالها (كما كان يقول الزهاوي). ولعبد الرحمن شكري قصائد تحررت من القافية الموحدة ، وله قصائد تحررت من القافية ذاتها. (كلمات العواطف ، واقعة ابي قير ، نابليون ، الساحر المصري : في الادب الحديث لعمر الدسوقي : ٢/٢٢٥) .

٢ ــ القصيدة بنية حية . ومعنى ذلك ان القصيدة يجب ان تكون وحدة عضوية ، اي « عملا فنيا تاما » يكمل بخواطره « كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها » (الديوان ، العقاد ــ المازني : ٢/٤٦) . ويشرح العقاد ضرورة هذه الوحدة فيقول بأن القصيدة لا يجوز ان تكون أجزاء متناثرة يجمعها اطار واحد . ذلك ان الشعر الحق لا يمكن ان يتمثل

في شعر نغير فيه اوضاع أبياته ، ومع ذلك لا نحس ان مقاصد الشاعر قد تغيرت تبعا لذلك . القصيدة ، بتعبير آخر ، ليست مجموعة من الابيات يستقل فيها البيت عما قبله وعما بعده ، وانما هي تآلف مركّب يُحوج فيه البيت الى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه ، ضمن نسق موحد . ومثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة ، اي النفس المركبة المثقفة ، كما يقول العقاد ، النفس التي تتآلف فيها المعرفة والاحاسيس ، وتنظر الى العالم نظرة تركيبية عميقة ، تتجاوز النظرة الآلية المباشرة . وهذا هو نفسه الرأي الذي يؤكده عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه : « في الشعر ومذاهبه » ، اذ يقول ان قيمة البيت هي في الصلة القائمة بين معناه وموضوع القصيدة ، فهو جزء مكمل . ومن هنا ينبغي النظر الى القصيدة ، حين قراءتها ، لا من حيث هي أبيات مستقلة ، بل من حيث هي « شيء فرد كامل » . (مندور ، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الاولى ، ص ٧٩ — ٨١) .

اذا القينا نظرة على النتاج ذاته الذي تركه جماعة الديوان ، فاننا نرى انهم لا يشتركون الا سلبيا ، اي في ما رفضوه . اما ما فعله كل منهم على صعيد النتاج الشعري ، فمغاير لما فعله الآخر . فقد تميز نتاج المازني بالعاطفية المتمردة ، لكن الشاكية المتشائمة ـ ثم انه ترك الشعر وانصرف الى النثر ، وكانت السخرية هي الصفة التي غلبت على نثره . وكان العقاد يصدر في شعره عن **وعي عقلي** ، يحلل ويستقصي ويستنتج ويحاكم ويحكم . فلم يكن الشعر ، بالنسبة اليه الا شكلا تعبيريا آخر لعقلنة العالم . وانصرف هو الآخر الى دراسة العالم بتجلياتهالتاريخية والسياسية والاجتماعية والفكرية . اما عبد الرحمن شكري فقد بقي في عالمه الشعري الذي بداه . بل انه ازداد ، مع تقدمه في العمر ، انقطاعا اليه، ودخولا في أغوار ذاته ، وابتعادا عن العالم الخارجي . لهذا أكتفي للتمثيل على النتاج الشعري لجماعة الديوان بشعر عبد الرحمن شكري ، ذلك ان ما كتبه المازني والعقاد من شعر انما هو دون ما كتبه شكري ، بل ليست له في رأيي اهمية فنية ، بالمعنى الخالص للكلمة .

١ ـ يصف عبد الرحمن شكري المناخ الروحي الذي عاش فيه من خلل وصفه « للشباب المصري » في كتابه « الاعترافات » الذي أصدره سنة ١٩١٦ ، فيقول عنه بانه « عظيم الامل ولكنه عظيم اليأس ... وكل منهما في نفسه عميق مثل الابد » . وهذا الشباب « ضعيف العزيمة كثير الاحلام » ، وشجاعته « متقطعة مبتورة » و « خوفه مبدأ عام » . و « هو شديد الاحساس ، ولكنه يبكي في ضحكهويضحك في بكائه ، وهو كثير الشكوى ، قليل الصبر » . « ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم » ، و « هو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره ، يترك ما يعنيه لما لا يعنيه . وهو « لا يعرف اي افكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ، ولا اي افكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة . من

اجل ذلك يضره القديم ، كما يضره الجديد ، فهو من قديمه وجديده غريق بين لجتين او مثل كرة في ارجل المقادير » .
(عبد الرحمن شكري ، شاعر الوجدان ، ليسرى محمد سلامه ، ص ٤٢ — ٤٣ ، ٧٠) .

وتكتمل هذه الصورة عن المناخ الثقافي الذي كان سائدا آنذاك في مصر بما يقوله عباس العقاد واصفا تلك المرحلة من التاريخ المصري في بدايات هذا القرن ، بانها عصر « طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب ، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب ان يكون وما هو كائن » (المصدر السابق ، ص ٢٢) .

لكن في هذا المناخ نفسه كانت تنمو حركة مصطفى كامل التي تهدف الى التحرر من الاستعمار وبناء مصر بناء وطنيا علميا ، يقوم على العدالة والحرية . وقد اتصل عبد الرحمن شكري بهذه الحركة ، وناضل في صفوفها . (المصدر السابق ، ص ٤٦/٥٠ — ٥١) .

٢ — كان شكري ، حياتيا ، يعيش ، اذن ، في وضع معقد يتداخل فيه طغيان الاستعمار ، وطغيان التخلف بشتى اشكاله في المجتمع المصري . وكان ، شعريا ، يعيش في اجواء الشعر الرومنطيقي الانكليزي ، شعر بيرون وشلي وكيتس ووردزورث . وهي اجواء ثائرة تناهض الاقطاع والرجعية ومختلف القيود التي تكبل الانسان . هكذا وجد شكري نفسه يصدر عن هذه الرومنطيقية : يناهض العبودية ، والتقاليد ، وينطلق في آفاق الحرية . وقد انطبع شعره بخصائص الرومنطيقية الانكليزية الثائرة : الذاتية ، والحرية ، والوله بالطبيعة — عبر الحب والموت .

وتوثق اتصاله بهذا الشعر الانكليزي خصوصا في اثناء اقامته بانكلترا للدراسة بين ١٩٠٩ — ١٩١٢ .

٣ — لكن الصورة لا تكتمل تماما الا اذا اضفنا اليها الجو الذي عاش فيه شكري بعد عودته من انكلترا . فقد مارس التدريس منذ ١٩١٢ ، حتى سنة ١٩٣٨ ، امضى منهما السنتين الاخيرتين مفتشا في التعليم الثانوي . لكنه منذ ثورة ١٩١٩ حتى وفاته سنة ١٩٥٨ ، في

الاسكندرية ، عاش في عزلة شبه تامة عن الحياة الادبية في مصر . ولم يشترك في ثورة ١٩١٩ ، بل انه انعزل عن احداثها وصمت ، على العكس من زميله العقاد . ولعله انعزل لانه لم يقتنع بها . وقد كانت نتائجها ان خذل زعماء الشعب المصري في هذه الثورة قضاياه الحقيقية في العدالة والتحرر والحرية ، و « تحالفوا مع البورجوازية والاقطاع والمستعمر والقصر من اجل دستور زائف واستقلال منقوص » (شكري ، شاعر الوجدان ، ليسرى محمد سلامه ، ص ٦٧) . هكذا اتهمه زملاؤه بالانعزال والسلبية ، كما اتهمته السلطة بعدم الولاء لها . وكان من اسباب انزوائه ايضا خصومته مع المازني الذي شن عليه في الديوان سنة ١٩٢١ هجوما عنيفا اتهمه فيه بالجنون .

٤ ــ اصدر عبد الرحمن شكري ديوانه الاول بعنوان « ضوء الفجر » سنة ١٩٠٩ . وفي هذه التسمية ما يرمز الى الظلام الذي كان سائدا من جهة ، والى ان شعره ، من جهة ثانية ، هو بمثابة الضوء . واصدر ديوانه الثاني سنة ١٩١٣ . بعنوان « لآلىء الافكار » .

في الديوان الاول يرى الى الطبيعة بحواسه ، ويصورها ، ويبتهج بها ، او ، على الاصح ، يحتفي بها . وفي الديوان الثاني يبدأ بالنظر اليها ، عميقا ، نظرة تتجاوز الحواس الى التأمل . لم يعد يكتفي ، مثلا ، من الليل بالوقوف على مظهره الخارجي ، وانما اصبح يريد ان يكتنه دلالته ، ان يسمع الى الليل ماذا يقول صوته . وقصيدته « صوت الليل » في ديوانه الثاني هي اشبه بالنقيض الذي لا يتجاوز « ضوء الفجر » في ديوانه الاول وحسب ، وانما يبدأ بان يطرح الليل نفسه بديلا للفجر . وقد تميزت قصيدة « صوت الليل » ، من حيث الشكل بخروجها على وحدة القافية . فهي مؤلفة من ابيات يتفرد كل منها بقافيته الخاصة .

ويعني انحياز شكري لليل ، انحيازه لرومنطيقية الموت . وبدءا من هذا الانحياز اخذ يخلق **المطابقات** الخاصة به ، بين نفسه والطبيعة . ونجد نموذجا جيدا لهذه المطابقات في عدد من قصائده مثل قصيدة « وصف البحر » المنشورة في ديوانه الثاني ، وقصيدة « الشعر والطبيعة » المنشورة في ديوانه الثالث ، وقصيدته « الحب والطبيعة » و « نرجس » في ديوانه

الرابع : « زهر الربيع » ، وقصيدته « الى الريح » المنشورة في ديوانه الخامس .

وفي حين يغلب في دواوينه الاولى ، طابع التمرد الذي ترافقه عاطفة متأججة ، يغلب في دواوينه المتأخرة طابع التأمل النفسي الذي يرافقه التشاؤم واليأس ، في مناخ من القلق والحيرة والشك في كل شيء . ومن هنا يشعر انه يضيق بهذا العالم المعروف ، ويتجه بطاقته كلها نحو المجهول .

تنتج عن هذه الآراء في مفهوم الشعر وفي طرق التعبير نظرة خاصة الى علاقة الشاعر العربي بالثقافات غير العربية ، والى علاقة الشعر العربي بغيره ، في سلّم التقويم .

من الناحية الاولى ، يتحتم الانفتاح على مختلف الثقافات . ولعل عبد الرحمن شكري ان يكونِ خير من يوضح هذه المسألة ، اذ يقول ما خلاصته ان آداب اللغة العربية فسدت « حين ساد الجهل البلاد العربية في العصور الاخيرة ، فان سنّة التقدم تقتضي الاطلاع على ما يستحدث في الآداب والعلوم . وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحا كان أغزر اطلاعا ، فلا يقصر همته على درس شيء قليل من شعر أمة من الامم . فان الشاعر يحاول ان يعبّر عن العقل البشري والنفس البشرية ، وان يكون شعره تاريخا للنفوس ، ومظهر ما بلغته النفوس في عصره . وما عجبت من شيء عجبي من القوم الذين يريدون ان يجعلوا حدا فاصلا بين آداب الغرب وآداب العرب ، زاعمين ان هناك خيالا عربيا . واذا قرأ الشاعر العربي آداب الامم الاخرى ، اكسبته قراءته جدة في معانيه ، وفتحت له ابواب التوليد . فان الشاعر الكبير ، كي يعبّر عما في نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مجهولا ، لا بد ان يجدد ذهنه دائما بالاطلاع وان يحرك به نفسه وان ينوّع من ذلك الاطلاع ، فان شره الاحساس والتفكير هو ميزة العبقري » . (جماعة ابوللو ، للدسوقي ، ص ٩٨ ، في الشعر ومذاهبه ، لشكري) .

اما من الناحية الثانية ، فيرى العقاد ان الشعر ، قيمة **انسانية** ، **لا لسانية** . ذلك انه وجد عند جميع الشعوب وفي جميع الالسنة . لذلك حين تجود القصيدة في لغة ما ، فلا بد من ان تكون جيدة في اللغات كلها . ويعني ذلك ان القصيدة لا تفقدها الترجمة مزاياها الاصلية الا على فرض واحد : ان يكون من ترجمها دون من كتبها في نفسه ، وفي قدرته على التعبير .

نجد كذلك لدى « جماعة الديوان » نظرة نقدية شعرية متقدمـة ، خصوصا عند شكري . وهي تتمثل ، بشكلها الاعمق ، فيما يبدو لي ، في الخروج من المعلوم الشعري الموروث ، والدخول في مجهول شعري يواكب الدخول في المجهول الكوني . ومن هنا توكيد هذه الجماعة على الذاتية ، مما ادخل البعد الرومنطيقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة ، وتوكيدهم على وحدة القصيدة مما مهد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربيـة ، وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه .

واذا اضفنا الى ذلك رأي شكري في الغاء « الحد الفاصل » بين الشعر العربي والشعر غير العربي تتبين لنا أهمية الدور الريادي البارز الذي لعبته « جماعة الديوان » في تجاوز الجمالية العربية السلفية .

خليل مطران

او « حداثة » السليقة / المعاصرة

- ١ -

كتب خليل مطران (١) مقدمة قصيرة لديوانه الذي صدر في اربعة اجزاء (الجزء الاول ، ص ٨ ــ ١١) سماها « بيانا موجزا » ، تحمل رأيه في الشعر . وفيما يلي خلاصة عنه :

١ ــ يلاحظ اولا « جمود الشعر المألوف » ، ويشبه كتابة الشعر في جوه بنوع من « التيه في الصحراء » ، ويعلن انه رفضه « وانكر طريقته » .

٢ ــ بعد فترة ، في اوائل شبابه ، اهتدى الى طريقة مستقلة في كتابة الشعر ، وعرف « كيف ينبغي ان يكون » . حينذاك بدأ يكتب، وكانت غايته من كتابته مزدوجة :

آ ــ اما « ليرضي نفسه » .

ب ــ و « اما ليربي قومه » .

٣ ــ يقيم فنه الشعري على الاسس التالية :

---

(١) ولد في بعلبك سنة ١٨٧٢ ، ومات في القاهرة سنة ١٩٤٩ . في العشرين من عمره هاجر الى تونس ، ومنها الى باريس ، سنة ١٨٩٢ . وفي سنة ١٨٩٣ ، جاء الى الاسكندرية وعمل محررا في « الاهرام » . وحين انتقلت الجريدة الى القاهرة ، عرض عليه صاحبها بشاره تقلا ، رئاسة تحريرها ، فرفض كما يروى . اصدر سنة ١٩٠٠ « المجلة المصرية » ــ وكانت اولى المجلات الادبية في الشرق العربي ، ثم اصدر جريدة « الجوائب » .

آ ــ « مجاراة الضمير والوجدان على هواهما » ، متابعا بذلك « عرب الجاهلية » . ويعني ذلك التشديد على الطبع والصدق .

ب ــ «موافقة زمانه فيما يقتضيه من الجراة على الالفاظ والتراكيب» ومن اللجوء احيانا الى غير المألوف من الاستعارات والاساليب » . وتعني « موافقة الزمان » ، التلاؤم مع روح العصر وذوقه .

جـ ــ « الاحتفاظ بأصول اللغة وعدم التفريط في شيء منها » .

د ــ هو في ذلك متابع لا مبتكر ــ يتابع « فصحاء العرب قبله » الذين « توسعوا في مذاهب البيان » ــ وكل ما فعله انه « جاراهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه » العهد الحاضر ، « من اساليب النظم » ويعبر عن ذلك ، في مكان آخر ، قائلا : « اللغة غير التصور والراي . وان خطة العرب في الشعر لا يجب حتما ان تكون خطتنا ، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم واخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا واخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا . ولهذا وجب ان يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم ، وان كان مفرغا في قوالبهم ، محتذيا مذاهبهم اللفظية » . (المجلة المصرية ، مجلد ١ ، ج ٣ ، يوليه (تموز) ١٩٠٠ ، ص ٨٥) .

هـ ــ **العصرية** ، وهو يرى ان قيمة شعره في عصريته . ويمتاز عن الشعر الذي سبقه ، كما يمتاز هذا الزمن على الازمنة السابقة .

و ــ التعبير عن **((المعنى الصحيح باللفظ الصحيح))** ، دون ان تؤثر في ذلك ضرورات الوزن او القافية « فتحرف الشعر عن قصده ، او تجعل الشاعر يلجأ الى الصنعة والتكلف شأن الشعراء الذين كانوا يسمون « عبيد الشعر » ، في الجاهلية .

ز ــ تجاوز جمال « البيت المفرد » الى جمال « البيت في موضعه ، **وجملة القصيدة** في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها » . وهو ما يمكن ان يسمى **بوحدة الموضوع** ، او وحدة القصيدة . فالقصيدة يجب ان « ترتبط ابياتها ومعانيها

بعضها ببعض ، وتتسلسل الى غاية واحدة » . وعن هذا كتب مرة يقول : « قرانا في المجلة البيضاء الفرنسية بعض قصائد ... لمحنا فيها ان الابيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصدا الى غاية واحدة ، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة الا ما يحاول صاحب هذه المجلة ان يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف ، التي هي اقرب فيما اظن الى الصواب واشد تأثيرا في النفوس واوفى بمطالب العقول ورغائب القلوب في هذا العصر » . (المجلة المصرية ، عدد ١٥ آب سنة ١٩٠١).

ح ـ « مطابقة الحقيقة ، وتحري دقة الوصف » والصدور في كل ذلك عن « الشعور الحر » .

٤ ـ ومطران يشق بطريقته الشعرية التي يسميها « الطريقة الفطرية الصحيحة » ، ويأمل ان يجيء في المستقبل من يدرك من هذه الطريقة « الشأو الذي قصر عنه » هو نفسه ، ويصل بها الى حيث عجز هو عن الوصول . فشعر هذه الطريقة (وهو يفصل بينها وبين شعره من حيث كونه تطبيقا لها ونموذجا عنها ويعتبره « ضعيفا ») هو « شعر المستقبل لانه شعر الحياة والحقيقة والخيال معا » .

٥ ـ يصف مطران نتاجه الشعري الذي كتبه وفقا لهذه الطريقة ، فيقول عنه انه « مدامع ذرفتها ، وزفرات صعدتها ، وقطع من الحياة بددتها ، ثم نظمتها فتوهمت انني استعدتها » ويصفه ايضا بانه « **عبر مروية ، وغرائب محكية ، ونوادر ممثلة ، وصور مخيلة** » .

٦ ـ ينبه الى انه لم يخلص نتاجه هذا من كل « ما خالف فيه السابقين » ، والى انه يرجو ان يحقق ذلك في المستقبل » .

٧ ـ يشدد على توصيل شعره ، فيشبه الناس بالقافلة السائرة في التيه او « بركب شقاء » ، ويشبه الشاعر بحادي الركب او القافلة ـ الذي يغني لها ويرى سعادته في ان يكون لغنائه « صدى عندها ورنة » .

٨ ـ يصدر في تجربته الشعرية عن موقف سياسي ـ تحرري .

- ٢ -

تعتبر قصيدة « المساء » لخليل مطران نموذجا ناجحا لاتجاهه الشعري . لذلك اكتفي بأن استخلص منها اسس فنه الشعري ، وهي نفسها الاسس التي تدلل على دوره واهميته في الحركة الشعرية العربية المعاصرة .

١ ــ مقارنة :

آ ــ تضعنا هذه القصيدة التي كتبها مطران سنة ١٩٠٢ في جو **مغاير** ، فكأن لها بالقياس الى الشعر في عصر النهضة ، عصرها الخاص . وهو عصر **متقدم** على عصر البارودي ــ شوقي ، وان كان هذان العصران متزامنين (آخذ هنا من **شوقي** ، مثالا ، لانه النموذج الابرز ، بالنسبة الى الذائقة الشعرية السائدة ، ولانه من حيث **التقليدية** ، شبيه بالبارودي والرصافي) .

ب ــ هذا التقدم طبيعي ، وليس طفرة ولا قفزا . لكن اذا قسنا عصرية القصيدة بمدى انتشارها بين الناس ، كانت هذه القصيدة اقل عصرية من اية قصيدة لشوقي ، مثلا . فشعر خليل مطران ما يزال حتى الآن قليل الانتشار . لكن في حين يتقلص شوقي ، يأخذ مطران بالامتداد شيئا فشيئا ، لكن بصعوبة . يمكن ، بناء على ذلك ، ان نستنتج ان القصيدة لا تكتسب عصريتها من كونها منتشرة جدا في مرحلتها الزمنية ، بين الناس .

جـ ــ الفرق الاول الظاهر المباشر بين شعر مطران وشعر البارودي او شوقي هو ان مطران يحاول ان **يمزج** الشكل الفني القديم بالمعاناة الحياتية الشخصية المعاصرة ، وان شوقي يحاول ان **يملأ** الشكل القديم بموضوعات حديثة . في الحالة الاولى يحدث نوع من التداخل بين الشكل الموروث والحياة الجديدة ، وفي الحالة الثانية يحدث بينهما نوع من التوازي . يحاول مطران ان يصهر القديم والجديد في تركيب او تأليف آخر ، يحمل سمات القديم من جهة ، فيما يوحي بسمات الجديد من جهة ثانية .

ويحاول شوقي ان يوفق بين شكل قديم وموضوعات جديـدة ، شأن من يضع الخمرة الجديدة في زق قديم .

وفي حين تبدو قصيدة مطران نبتة صغيرة ، لكن في تربة طبيعيـة ، ومناخ طبيعي ، تبدو قصائد شوقي نباتات طويلة ، لكن في تربة اصطناعية ومناخ اصطناعي . الاولـى اكثر اتصالا بالحاضر ، والثانيـة اكثر اتصالا بالماضي . الاولى تختار الحيـاة والانسان قبل التقليد ، والثانية تختـار التقليد قبل الحياة والانسان .

د ـ نموذج العلاقـة التي تربط الشاعر بالاشكـال السابقة عليـه ، مختلف عند مطران عنه عند البارودي أو شوقي او الرصافي . ففي حين تبـدو هذه العلاقة عنـد مطران مشحونة بميـل الى الرفض ، ولو جزئيا ، تبدو عند هؤلاء على العكس علاقة قبول كامل . الكتابة عند هؤلاء تصدر عن اشكال اصبحت بعيدة جدا عن الحياة التي اوجدتها ، اما الكتابة عند مطران فتصدر عـن حياة مليئة لم تجد بعد اشكالها . هؤلاء يعيشون على وعدالحياة الماضية لكي يمنحهم وجوههم ، اما مطران ، فعلى العكس، يحاول ان يعـد الحياة وان يمنحها وجها آخر . انهـم ، بتعبير آخر ، يعيشون لحظة حاضرة لكنهـم لا يعبّرون عنها الا عبر اللحظـة الماضية . اما مطران ففيما يعيش لحظته الحـاضرة ويعبّر عنها بما هي ، فانه يحاول ان يستبقـي شيئا من اللحظة الماضيـة وان يستعيده .

هـ ـ تستمد قصائد البارودي ـ شوقي قوتها وتأثيرها مـن جمـال ماض : يكمن بالنسبة الى الشكل ، في العمودية الفنية التقليدية، ويكمن بالنسبة الى القارىء ، في الذاكرة والعادة . اما قصيـدة مطران فتستمد قوتها وتأثيرها من خاصية حضورها الراهن ـ من الجمال الذي يختزنه الحاضر ، او بعبارة ادق ، مـن كونها محاولة للجواب عن الزمن النفسي ـ الحياتي الذي عاشته .

و ـ غير ان مطران يحرص ، وهذا ما يشير اليه في بعض آرائـه عن الشعر ، على احاطة التاريخ بما يتجاوز التاريخ ، اي على احاطة المتغير بالثابت . فقصيدته جواب عصري عن عصر نعيشه ، غير

ان في صيغة هذا الجواب عنصرا لا **يتغير** ، هو ما يسميه **السليقة العربية** . ثمة تحولات تتم في التاريخ هي التي تشكل زمنية القصيدة غير ان التعبير عن هذه الزمنية يتم بسليقة تتجاوز التاريخ ، اي انها ثابتة لا تتغير . لكن ما هذه السليقة ؟ هل هي في عبقرية اللغة العربية وخصائصها الاسلوبية والبنيوية ، كلغة متميزة ؟ ام هي في طبيعة الحساسية العربية ؟ ام في هذا او ذاك ؟ ام هي في شيء آخر ؟ هذه اسئلة لا نرى في ما كتبه خليل مطران حول الشعر ، وهو ضئيل ، اي جواب واضح عنها .

ز ــ هناك فرق بين الوعي الفني عند البارودي ــ شوقي ، والوعي الفني عند مطران . هذا الوعي عنده يوحي بانه يعتبر الفن خلقا، اما عندهما فيوحي بانه ينظر الى **الفن كتعبير عن شيء سابق ثقافي او خيالي او اجتماعي او شخصي** . فالقصيدة بالنسبة اليهما ، **تقول ما رآه الآخرون وتصوروه وفكروا فيه** . اما عند مطران فالقصيدة تحاول ان تقول ما لم يره الآخرون من قبل . القصيدة في الحالة الاولى **ترسم وتعكس** ، وهي في الحالة الثانية، **تكوّن وتبتكر** .

٢ ــ تقويم :

تكمن قيمة النص الشعري في **فعاليته** الفنية . ويكون **النص فعالا حين يكون قادرا على ان يتوالد بنفسه ، خالقا بين كلماته ، او بين عناصره ، شبكة غنية من العلاقات** . لذلك لا بد من ان ندرس اولا بؤرة هذه الفعالية، اي **طريقة التعبير :**

١ ــ من حيث الوزن ، نشير الى ان دوره ، كتتابع ايقاعي في نسق معين ، يكمن في اثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها ، واشباع رغبة الاستطلاع : ذلك انه ، اذ يخلق هذه الحالة ، يتحكم بالانفعال ، فيتحول الى نوع من الوزن ــ الحركة .

وقوة الايقاع او الوزن هي في مدى اثارة او تحقيق هذه النشوة . ويعني ذلك انه ، بقدر ما يغلب الطابع الانفعالي على الايقاع والوزن يكون تأثيرهما في النفس، قويا. ونحن نلاحظ ونشعر ان الايقاع ـ الوزن في «المساء»

متدرج ، متسلسل وفقا لمنهج عقلي ، واضح . وهو ليس ايقاعا احتماليا ، فنحن لا نجد في قصيدة « المساء » الا ما نتوقعه ، وهي من هذه الناحية لا تفاجئنا .

وفي سبيل الايقاع ـ الوزن نجد اخلالا بالصوت الطبيعي للكلمات ، (ظلماء) وحشوا (رياء ، ارعاء) وتكرارا (نعوتا لا معنى لها ، لا تضيف شيئا: الطلعة الزهراء ، الروضة الغناء ، رياحه الهوجاء ، الصخرة الصماء،الدمعة الحمراء . . .) واستخداما لكلمات ميتة (الحوباء . . .)

٢ ـ ومن حيث القافية نجد ان معظم القوافي ليست جزءا عضويا من بنية البيت ، فبالاحرى الا تكون جزءا عضويا من بنية القصيدة . فهي تملأ فراغا وزنيا . لذلك يمكن حذفها دون احداث اي تغيير او اضعاف في معنى البيت .

٣ ـ ومن حيث الصورة ، نشير الى انها توسع المسافة بين الدال والمدلول، اي بين الكلمة والمعنى . فهي تخلق عالما خياليا ، ايحائيا . والقيمة الجمالية للقصيدة تكمن في طاقتها على الايحاء : الاحلام التي تثيرها ، المشاعر التي توحي بها ، الافكار التي تكشف عنها ، الاسئلة التي تولدها . . . الخ . ولسنا نجد شيئا من هذا القبيل في قصيدة « المساء » . فهي تعتمد على اللعبة البيانية العربية التقليدية : التشبيه ، الكناية ، الاستعارة .

٤ ـ ومن حيث « المضمون » ، نلاحظ ان قصيدة « المساء » واضحة منظمة، ممنهجة تقوم على التسلسل ، وعلى شيء من التحليل ، وهذا ما يقربها من النثر ، بحيث لا يميزها عنه الا الوزن والقافية . ولم يكن العرب يميزون بين الشعر والنثر الا من حيث الشكل : الوزن والقافية . لكننا ، للمناسبة ، نشير الى ان ناقدا عربيا هو الصابي ، ميز بين الشعر والنثر على اساس الوضوح والغموض . فقال : « الترسل (النثر) هو ما وضح معناه واعطاك سماعه في اول وهلة ما تضمنته الفاظه . وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه » . (المثل السائر ، ٤/٧) والجرجاني في اسرار البلاغة لم يستنكر الغموض . فهو يقول : « من المركوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله احلى وبالميزة اولى، فكان موقعه في النفس اجل والطف » .

« المساء » في هذا المنظور ، اقرب الى النثر منها الى الشعر. ومطران، بعامة ، من انصار الوضوح ، وهو بهذا يتابع التقليد العربي الاكثر شيوعا. فقد نظر العرب الى اللغة باعتبارها مجموعة مفردات ذات معان محددة ، او وحدات معنوية مستقلة . فالذوق التقليدي يميل الى تجريد اللغة وقتل الايحاء ، والتوكيد على ان المفردة وحدة لغوية ثابتة المعنى .

ولعل ذلك مرتبط بالنظرة النفعية للشعر . فالشعر في التقليد العربي انما هو للتهذيب والامتاع . ومن هنا الالحاح على المألوف ومطابقة الكلام لمقتضى الحال . ومطران من انصار هذه النظرية كذلك .

٥ ــ ومن حيث التميز او الاختلاف او الفرادة ، نشير الى ان فرادة القصيدة **تتحدد بمدى ما تكشف عن الانسان او الوجود ، وبمدى ما تعد بالمستقبل** . وقصيدة « المساء » بكائية ــ ارتدادية . انها تكشف لنا عن الزمن الميت . اي انها تكشف لنا عن حقيقة واقعة واضحة . والكشف الشعري الحقيقي هو كشف ما لم يكتشف بعد اي هو الكشف عن الصراع بين ما وقع وما لم يقع بعد ، وعما يتولد عن ذلك من علاقات . فقيمة القصيدة هي في كونها مليئة بالزمن الفسال ، الحقيقي ــ اي في كونها توحي بان الشاعر يقذف بنفسه في حركة الكشف عن المستقبل ، حتى حين يتحدث عن الماضي .

وقصيدة المساء ذات منحى سلبي . انها ، بتعبير آخر ، قائمة على الانفعال لا على الفعل .

غير ان في القصيدة شيئا من الفرادة ، **تاريخيا** ، اي بالنسبة الى الشعر الذي سبقها او عاصرها (البارودي ــ شوقي ــ الرصافي) . وتتمثل هذه الفرادة في ثلاثة اشياء :

ا) **ايجاد عمق جديد** للصلة بين الانسان والطبيعة بوساطة اكتشاف تحولات في الطبيعة مطابقة لتحولات النفس ، ومن هنا يتلاقى المكان والزمان في حركة القصيدة . (القصيدة التقليدية مكان بلا زمان ، او زمان بلا مكان) .

ب) التخلي عن الموضوع الخارجي المسبق ، البارد ، المفروض من خارج ، وادخال **الذات** كمحور اساسي .

جـ) الخروج من التاريخ ، من الزمان التجريدي ، والدخول في الحياة ــ او بتعبير آخر تجاوز الارتباط بالقاعدة الى الارتباط بالتجربة .

٦) اما من حيث الحداثة ، فان الفرادة التاريخية لا تتضمن ، بالضرورة ، الجدة او الحداثة . فليس المهم ان يكون مطران حديثا بالنسبة الى البارودي ، مثلا ، او شوقي ، بل المهم ان يكون حديثا باستمرار ــ اي بالنسبة الى المستقبل كذلك . وهذا المقياس هو الذي ينقذ الشعر من كونه اداة او وسيلة يموت كالاداة متى بطلت فائدتها او بطلت امكانية استخدامها ، ويجعله ابداعا ــ اي ينبوعا دائما من الاشعاع والتفجر اللذين يضيئان النفس والعالم ويجددانهما . وفي رأيي ان القيمة الاولى لهذه القصيدة كامنة في **فرادتها التاريخية** ــ اي ان قيمتها نسبية ، وهي تقوم بالقياس الى الشعر الذي سبقها ــ لكن بشكل أخص ــ في ما سمي بعصر النهضة . **فما هي ، اذن ، هذه القيمة النسبية ؟** نستطيع ان نحدد هذه القيمة النسبية ، بالاستناد الى النقاط التالية :

١ ــ اذا قارنا بين **احيائية** البارودي ، مثلا او احيائية من يسير في اتجاهه العام ، وتجديد مطران ، فأي الاتجاهين اكثر تجديدا « للتراث » ، وبالتالي ، اكثر ارتباطا به ؟ انه الاتجاه الثاني ، دون شك ، مع انه اشد انفصالا ، في الظاهر ، عن التراث من الاتجاه الاول . ذلك ان الاتجاه الثاني اكثر قابلية للاستمرار والحياة ، لانه يختزن طاقة حيوية نابعة من معاناة ما هو راهن او ما هو معاصر . وهو بذلك يمنح «التراث» دفعة جديدة من الحياة لانه استخدمه ليعبّر به تعبيرا جديدا عن رؤية جديدة . ومن الخطأ اذن ان يوصف التجديد مهما كان متطرفا بانه هدم للماضي . فالجديد او الابتكار يعيد ، على العكس ، في هذا المنظور ، بناء الماضي ، ويعطيه ابعادا جديدة .

٢ ــ لكن ، كيف نحدد الابتكار او التجديد ، وما الشروط التي يجب ان تتوفر له ؟

آ ــ المظهر الاول للابتكار هو التحرر من الاساليب القديمة ، ومن كل ما يذكّر بها .

ب ــ المظهر الثاني هو صياغة اساليب جديدة ، أعني :

١) خلق ترابط جديد بين الاشياء والافكار ، اي خلق نظام جديد من التفكير والتعبير .

٢) خلق اطار جامع يتحرك صوب مفهومات جديدة اوسع واغنى واشمل .

جـ ـ والشرط الاول للابتكار هو الحرية في البحث والتفكير ـ وكأن هذا يعني ضرورة حماية المجددين او المبتكرين ، خصوصا في مجتمع كالمجتمع العربي تطغى عليه نزعة التقليد وترتبط فيه هذه النزعة باعتبارات دينية وقومية .

د ـ والشرط الثاني هو اننا لا نستطيع ان نبتكر طريقة جديدة في صنع الاشياء او في التعبير عنها ، الا اذا ابتكرنا طريقة جديدة في التفكير بها . فخليل مطران كتب شعراً « جديداً » ، اي شعراً يغاير شعر البارودي ـ شوقي لان فكره كان مغايرا لفكرهما . فطريقة تعبيره « الجديدة » في الشعر ناتجة عن فهمه « الجديد » للشعر . ليس التجديد اذن ، ان نبتكر الجديد وحسب ، بل هو ان يكون هذا الجديد جزءاً في رؤيا جديدة للعالم .

٣ ـ بناء على ما تقدم نصف التجديد بانه علامة وجود الشاعر في اللحظة الراهنة او المعاصرة ، ونصف التراث ، من الناحية الابداعية ، بانه ما يتغير أو يتحول لا ما يثبت . ونصف الثبات بانه الثبات على الحركة . فالتراث الحقيقي اذن هو التغير ، ولهذا كان تمسك الانسان بتراث لا يتغير دليلا على ان هذا الانسان فقد القدرة على تجديد نفسه ، واصبح في مستوى الاشياء .

يجب ان نلاحظ ، في هذا الصدد ، ظاهرتين تسودان المجتمع العربي :

أ ـ الظاهرة الاولى هي ان الوسط الاجتماعي الثقافي العربي يميل الى كبت القدرات او الطاقات الخلاقة عند الافراد ، فهي مقموعة ، بشكل عام ، وهي لذلك عاجزة عن ايصال حركتها الابداعية الى اقصاها ـ فكأنها تولد وتنمو في قفص . وكان مطران واعيا هذه الظاهرة ، اذ يقول مشيرا الى ذلك « اردت التجديد في الشعر وبذلت فيه الجهد عن

عقيدة راسخة في نفسي وهي انه في الشعر — كما في النثر — شرط لبقاء اللغة حية نامية . على انني اضطررت مراعاة للاحوال التي حفت بها نشأتي الا افاجيء الناس بكل ما كان يجيش بخاطري خصوصا الا افاجئهم بالصورة التي كنت اوثرها للتعبير لو كنت طليقا ، فجاريت العتيق في الصورة بقدر ما وسعه جهدي وتضلعي من الاصول واطلاعي على مخلفات الفصحاء ، وتحررت منه — وانا في الظاهر اتابعه — بنوع خاص في الوصف والتصوير ومتابعة العرض . وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولا في دوائر كانت ضيقة ثم اخذت تتسع الى ما وراء ظني، وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته، والعلم ومقتضياته والفن ومستحدثاته » . (الهلال ، اغسطس ، سنة ١٩٤٩) .

ب — والظاهرة الثانية هي ان الكلام اكثر حقيقة من الاشياء التي يرمز اليها. ومن هنا يغيب عنا الواقع دائما ، ونتعلق بالكلام . ومن هنا انفصالنا عن الحياة وتعلقنا بالعادة . وهذا مما يؤدي ، اذا لم يكن قد ادى فعلا ، الى الانفصال عن الواقع وعن الكلام في آن . ذلك ان الكلام في المجتمع العربي يتناول اشياء اما انها **غائبة** (اشياء الماضي) واما انها لا **تتحقق** او غير **موجودة** في الواقع (الانفصال بين القول والفعل) .

٤ — في قصيدة « المساء » بعد رومنطيقي كان قبلها ، غريبا على الشعر العربي . ويتمثل هذا البعد في السمات التالية :

أ) السمة الاولى هي ان القصيدة تتناول الحالة النفسية — الذهنية للشاعر ، ولا تتناول موضوعا . ومن الفروق بين الشعر الرومنطيقي والشعر الكلاسيكي ، هو ان الاول يدور حول الذات اما الثاني فيدور حول الموضوع .

ب) السمة الثانية هي ان خليل مطران يجعل من نفسه بطل قصيدة « المساء » على غرار ما يفعل الشعراء الرومنطيقيون .

ج) السمة الثالثة هي في توحيده بين ذاته والطبيعة ، وفي اعتبار الطبيعة رمزاً للحياة والتجدد .

٥ ــ حين نقارن ما حققه مطران بما حققه البارودي ــ شوقي ــ الرصافي، نقول ان هؤلاء انطلقوا من المسلمة القائلة : ليس في الامكان ابدع مما كان، ولهذا اكتفوا بالمحاكاة . اما هو فانطلق من الايمان بامكان ابداع شيء لم يكن في الماضي ، ولا يتناقض مع الماضي ، ولهذا عمل على ابتكار كيفية جديدة في التعبير .

وحين نقارن مطران بمن أتى بعده ، بجبران ، مثلا ، نقول ان مطران اقام مفهوم المعاصرة ، في حين ان جبران اقام مفهوم الحداثة اي مفهوم المستقبل والمجهول والكشف عنهما .

ثم ان مطران ابتكر كيفية تعبير جديدة لكن دون ان يوصلها الى غايتها . وليس المهم ابتكار شكل ما ، بل المهم ايصال هذا الشكل الى حده الاقصى . واذا كان لمطران اهمية السبق ، فان لمن اتى بعده أهمية التغيير .

٦ ــ استنادا الى قصيدة « المساء » ص ١٤٤ (من الديوان) والقصائد المشابهة : « مشاكاة ، ص ٢٩ الجزء الاول » ، تبرئة (ص ٥٣ ، ج ١) ، « الحمامتان » (ص ٧٣ ، ج ١) ، « آدم وحواء » (ص ١٩٠، ج ١) ، « شعر منثور ــ كلمات أسف » (ص ٢٩٤ ، ج ١) ، يمكن وصف شعر مطران **بانه تمثيلي مجازي** ، يتناول الاشياء لكنه يحولها الى فكر. والتشبيهات والاستعارات التي ترد في شعره، تبدو بمثابة الشواهد والايضاحات . فهو يريد ان يقود القارىء الى حقيقة واضحة ، او الى نتيجة ، ومن هنا نزعته التعليمية ، وشعره ، من هذه الناحية ، يرضي لدى القارىء دافعا عقليا او عمليا ، اكثر مما يثير في نفسه الاخيلة والصور والايحاءات النفسية .

وقصيدة مطران مادة قابلة للنثر ، موضوعة في نظم بارع . واسلوبها مقنع ، ويتمثل الاقناع في كونه يعرض وضعا ذهنيا او نفسيا صادقا . ثم ان القصيدة وحدة تتآزر اجزاؤها ، وتتساند . وهي تقدم للقارىء عالما واضحا ، وهذا الوضوح نتيجة لموقفه العقلي ، المنفصل عن الحلم وعن اللاشعور في آن .

وقصيدة مطران ، من حيث **بنيتها** ، تعتبر اذن تجديدا مهما ، اذا قورنت بالقصائد التي عاصرتها او التي سبقتها . فهي اولا ذات وحدة

موضوعية ، او هي تنويع على موضوع واحد او فكرة واحدة . وهي ثانيا ، ذات منحى **تمثيلي رمزي** . وهي ، ثالثا ، **ملتقى مجازي** ، بين الذات والطبيعة في حركة من التفاعل والتطابق . وهي رابعا **مغزوية ـ حكمية** ، تنتهي الى قرار **غائي** ـ تعليمي .

وفي هذا كله تعتبر ، في النصف الاول من القرن العشرين ، من النماذج ، الاكثر نجاحا في الشعر العربي المعاصر للتوفيق ، في الشعر ، بين التراث والمعاصرة ، او الاصل والتطور .

حركة أبوللو
او « الحداثة » / النظرية

- ١ -

بين آراء خليل مطران وبعض قصائده ، وبخاصة قصيدة « المساء » التي كتبها سنة ١٩٠٢ ، وبعض قصائد عبد الرحمن شكري وآرائه ، من جهة ، والوعي النقدي الذي مثله عباس محمود العقاد خصوصا ، وجماعة الديوان عموما ، من جهة ثانية ، نشأت حركة « ابوللو » .

وقد مهدت لنشوء هذه الحركة صلات عميقة بين منشئها احمد زكي ابو شادي (١) (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) وخليل مطران . فقد تتلمذ ، منذ طفولته ، على شعر مطران . ومع انه سافر لدراسة الطب في انكلترا (١٩١٢ ـ ١٩٢٢) ، فان علاقته الادبية بمطران ظلت وثيقة وقوية . وفي المجموعة الشعرية الاولى التي اصدرها ابو شادي (انداء الفجر ، سنة ١٩١٠ ، طبعة ثانية ١٩٣٤) يشير ابو شادي في كلمة يختتم بها المجموعة الى اثر مطران في شعره ، وكان عنوان الكلمة ، «مطران واثره في شعري» ، وجاء فيها قوله : « لولا مطران لغلب على ظني اني ما كنت اعرف ، الا بعد زمن مديد معنى **الشخصية الادبية** ، ومعنى **الطلاقة الفنية ، ووحدة القصيد ، والروح العالمية** في الادب ، واثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية ... وصفوة القول ان اثر مطران في شعري هو اثر عميق لانه يرجع الى طفولتي الادبية ويصاحبني في جميع ادوار حياتي ، واذا كان استقلالي الادبي متجليا الآن في اعمالي ، فهو في الوقت ذاته يمثل الاطراد الطبيعي للتعاليم الفنية التي تشربتها نفسي الصبية من ذلك الاستاذ العظيم ، وما

---

(١) ولد في القاهرة سنة ١٨٩٢ . درس في انكلترا (لندن) الطب ، وتخصص في علمي الامراض الباطنية والجراثيم ، وبقي في لندن حوالي عشر سنوات (١٩١٢-١٩٢٢). وبعد ان عاد الى القاهرة ، تولى مهمات مختلفة كان آخرها وكالة كلية الطب بجامعة الاسكندرية ، سنة ١٩٣٥ . وفي سنة ١٩٤٦ هاجر الى الولايات المتحدة (نيويورك) ، حيث مات في ١٢ نيسان (ابريل) ١٩٥٥ .

زالت تحرص عليها نفسي الكهلة الوفية ، ناظرة الى آثار الصبا والى معلمي الاول بحنان عميق ... أشبه بالتقدير والعبادة » . ويخاطبه في احدى قصائده قائلا :

وهل أنا الا نفحة منك لم تزل على عجزها ظمأى ، وان دمت قدوتي
وما عابني اطراء حبي ، فانما أعبّر عن ديني وانشر ملتي(١)

ويقول ابو شادي ايضا : « ادين في الروح الشعرية خاصة الى خليل مطران ثم الى احمد شوقي بين شعراء العربية » (٢) .

وقدم مطران لمجموعة « أطياف الربيع » التي أصدرها ابو شادي سنة ١٩٣٣ ، بمقدمة يشيد فيها ، بدوره ، بشاعرية ابي شادي .

تأسست مجلة ابوللو التي سميت الجماعة التي التفت حولها باسم « جمعية ابوللو » ، في ايلول (سبتمبر) سنة ١٩٣٢ (٣) .

---

(١) شعر الوجدان ، جمع محمد صبحي ، ١٩٢٥ ، ص ٦٨ .

(٢) جماعة ابوللو، لعبد العزيز الدسوقي ، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧١ ، ص ١٦٠ ، راجع ايضا : رائد الشعر الحديث ، لمحمد عبد المنعم خفاجي ، القاهرة ١٩٥٥ . وتجدر الاشارة الى ان عباس العقاد لم يكن راضيا عن تسمية المجلة ، فقد انتقدها في كلمته المنشورة في عددها الاول ، فقال : « عرف العرب ، والكلدانيون من قبلهم ، ربا للفنون والآداب اسموه عطارد ... فلو ان المجلة سميت باسمه لكان ذلك اولى ، من جهات كثيرة : منها ان ابوللو عند اليونان غير مقصور على رعاية الشعر والادب ، بل فيه نصيب لرعاية الماشية والزراعة ، ومنها ان التسمية الشرقية مالوفةفي آدابنا ومنسوبة الينا.. وكذلك ارى ان المجلة التي ترصد لنشر الادب العربي والشعر العربي ، لا ينبغي ان يكون اسمها شاهدا على خلو المأثورات العربية من اسم صالح لمثل هذه المجلة » . (مجلة ابوللو / ١ ، ص ٥٤ - ٥٥ ، وانظر : جماعة ابوللو ، ص ٣٠٤ وما بعدها) .

(٣) كان ابو شادي رئيسا لتحرير المجلة . واختير شوقي رئيسا للجمعية ، وقد رأس جلستها الاولى في ١٠ اكتوبر ١٩٣٢ ، في منزله ، لكنه توفي بعد ايام ، نهار السبت ١٤ من الشهر نفسه ، فاجتمع اعضاء الجمعية في ٢٢ من الشهر نفسه ايضا ، وانتخبوا خليل مطران ، بالاجماع ، رئيسا .

وكان من اعضائها : احمد محرم ، حسن كامل الصيرفي ، علي العناني (انتخب وكيلا للجمعية) ، ابراهيم ناجي ، علي محمود طه ، كامل كيلاني ، احمد الشايب ، محمود ابو الوفا ، احمد ضيف ، محمود صادق .

ثم انضم اليها شعراء ونقاد آخرون بينهم مصطفى عبد اللطيف السحرتي ، صالح جودت ، عبد العزيز عتيق ، مختار الوكيل .

قدم ابو شادي للعدد الاول بكلمة اوضح فيها رسالة المجلة والجمعية، نوجز نقاطها الاساسية فيما يلي :

١ ــ هدف المجلة « النهوض بالشعر العربي ، وخدمة رجاله ، والدفاع عن كرامتهم ، وتوجيه مجهوداتهم توجيها فنيا سليما » .

٢ ــ كان الشعر العربي ابان نشأة المجلة ، متساميا ومنحطا في آن . يرجع تساميه الى تأثره « بنفحات الحضارة الراهنة ونزعاتها الانسانية وروحها الفنية » . ويرجع انحطاطه لما « أصاب معظم رجاله ، ولا أستثني الكثيرين من المجيدين ، من الخصاصة التي ما كانت لتدركهم في عصور الحفاوة بالادب الخالص ... فتدلّى الشعر معهم تبعا لعجزهم المادي، وتبرمهم بالحياة وعزوفهم عن الانتاج الفني الذي يطالبهم بالجهد والتدبر » .

٣ ــ تدهور الشعر « اساءة للروح القومية » ، وليس تخصيص مجلة له وجمعية الا « حبا في احلاله مكانته السابقة ، الرفيعة ، وتحقيقا للتآخي والتعاون المنشود بين الشعراء » .

٤ ــ المجلة خالصة من الحزبية ، وهي تفتح « ابوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الاصلاحية » ذلك انها محصّنة « ضد عوامل التحزب والغرور ، فلا غرض لها الا خدمة الشعر خدمة خالصة من كل شائبة ... هذا هو عهدنا للشعر والشعراء . وكما كانت الميتولوجيا الاغريقية تتغنى بالوهة ابوللو رب الشمس والشعر والموسيقى والنبوة ، فنحن نتغنى في حمى هذه الذكريات التي أصبحت عالمية ، بكل ما يسمو بجمال الشعر العربي وبنفوس شعرائه » (١) .

وقامت « جماعة ابوللو » على مبادىء مشابهة تضمنها دستورها الذي نشر في العدد الاول من المجلة ، هي :

١ ــ السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا .
٢ ــ ترقية مستوى الشعراء ادبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن صوالحهم وكرامتهم .
٣ ــ مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر .

---

(١) مجلة ابوللو ، العدد الاول ، ايلول (سبتمبر) ١٩٣٢ ، ص ٤ ــ ٥ .
راجع ايضا : جماعة ابوللو ، ص ٣٠٣ وما بعدها .

- ٣ -

في المقدمة التي كتبها ابراهيم ناجي لمجموعة ابي شادي ، « أطياف الربيع » التي صدرت سنة ١٩٣٣ ، ما يوضح بعض الخصائص الرئيسة لحركة ابوللو ، مجلة وجماعة ، نوجزها فيما يلي :

١ ـ ابوللو « مدرسة » خلقها ابو شادي ، فأخرج « الى النور شعراء كانوا بغير حق في الظلمات ، ووسّع افق الشعر العربي ، وخرج به عن قيود اثقلته وقعدت به اجيالا طوالا » .

٢ ـ هذه المدرسة « في اتصالها بالادب العالمي ، ومتابعتها للتيارات الفكرية الجديدة ، وفي ايمانها برسالتها كمجددة للشعر العربي وسّعت اغراضه ، وحددت وظيفته كعمل انساني شامل » .

٣ ـ تمثل هذه المدرسة « طلاقة الفن ، كما تمثل التجاوب الفني بين اعضائها . وهما الركنان الاصيلان لروعة الحياة الفنية التي هي عمود الشعر الحي في اية امة ، ومآل مثل هذه الحركة ان تنهض بالشعر العربي في غير حدود » .

٤ ـ خليل مطران هو الذي وضع الحجر الاول في بناء هذه المدرسة : « اننا مدينون لخليل مطران بكثير من التوجيهات في شعرنا العصري، هو وضع البذور وفتح اعيننا للنور ... المدرسة الحديثة التي يتكلم بلسانها ابو شادي وحسن الصيرفي وصالح جودت وابو القاسم الشابي وغيرهم ، وهي رجع الصدى لذلك الصوت البعيد الذي ردده مطران في غير ضجة ولا ادعاء ... ونحن انما زدنا على ذلك بما عرفنا من مطالعاتنا المتعددة ، وساعدنا على ذلك عرفاننا باللغات المتباينة التي اوقفتنا على التيارات الجديدة للآداب والفنون » (١) .

---

(١) جماعة ابوللو ، ص ٣١٥ ـ ٣١٧ .

٥ ـ وهكذا فان اعظم أثر لهذه المدرسة ، كما يقـول ابو شادي ، « انما جاء عن طريق التحرر الفني والطلاقة البيانية ، والاعتزاز بالشخصية الادبية المستقلة والجرأة على الابتداع مع التمكن من وسائله ، لا عن طريق المجاراة للقديم المطروق ، **والعبودية للرواشم المحفوظة** ، والتقديس للتقاليد المأثورة » (١) .

---

(١) جماعة ابوللو ، ص ٣١٥ .

- ٣ -

غير ان دراسة النتاج الشعري لشعراء المجلة انفسهم ، ودراسة آرائهم ، تتيحان لنا ان نتعرف ، بشكل افضل ، على المنحى الفني العام لحركة ابوللو ، ويمكن ان نوجز ملامحه العامة فيما يلي :

١ — **الوجدانية** ، ومن المظاهر التي رافقتها القلق ، وبساطة التناول ، والنزعة الانسانية ، والاهتمام بالاشياء البسيطة الاليفة .

٢ — الانحياز للطبيعة لا من حيث هي مناظر ومشاهد ، بل من حيث انها تختزن الاسرار او المجهول . ومن هنا انحيازهم للخيال والتأمل — مع شيء من الصوفية ومن الرمزية الفكرية او الفلسفية .

٣ — ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد، والتنويع فيالقافيةوالبحور (الشعر الحر) (١) في القصيدة الواحدة ، والتحرر احيانا منالقافية

---

(١) يعرف ابو شادي الشعر المرسل والشعر الحر بقوله : « يصد من الشعر المرسل نسبيا ما تجرد من التزام القافية الواحدة ، وان يكن ذا قافية مزدوجة او متقابلة، ولكن الحقيقة ان الشعر المرسل Blank Verse لا يوجد فيه اي التزام للروي» اما الشعر الحر Free Verse فهو الشعر الذي لا يكتفي فيه « الشاعر باطلاق القافية ، بل يجيز ايضا مزج البحور حسب مناسبات التأثير » .
(الشفق الباكي ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٩٢٤ ، ص ٥٣٥) .
ويقول مدافعا عنهما : « اذا عذرت من لا يقدرون قيمة الشعر المرسل والشعر الحر وتنويع الاوزان والابتداع فيها ، واثر كل ذلك في تحرير التعابير الشعرية من القيود الثقيلة ودفعها حرة لتكوّن للادب العربي شعرا دراميا قويا ، بعد ان حرم ذلك طويلا في ماضيه — اذا عذرت هؤلاء ، فاني لا اعذر من يجازفون باحكامهم تبعا للمحبة والكراهة لذات الشاعر » .
(المصدر نفسه ، ص ١٢٤٠) .

(الشعر المرسل) ، واعتبار الشعر الذي لا قافية له ولا وزن ، شعراً (الشعر المنثور) .

٤ ــ التوكيد على **وحدة** القصيدة، وعلى«وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه الفني والموضوعي » .

٥ ــ الاتجاه نحو الشعر القصصي والمسرحي ، وما سموه بشعر الخواطر، والتأثر بالعلم .

٦ ــ الحرية الكاملة للشاعر في ان يجدد ما شاء ، كما يعبّر الشابي ، « في اسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال » وفي ان « يستلهم ما يشاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل ما ادخرته الانسانية من فن وفلسفة ورأي ودين ، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربيا او اجنبيا » (١) .

٧ ــ ومع هذا كله يقول الشابي في المقدمة نفسها ان مدرسة ابوللو ، لم تصبح مذهبا واضح الحدود والمعالم ، ولكنها ما زالت ثورة مشبوبة وايمانا قويا عميقا ، ثورة في سبيل حرية الشعر وكماله ، وايمانا بسمو الغاية وجلال المبدأ ... اجل هي ثورة ما زالت تختلط فيها المطامح والميول ،« وتضطرب فيها أصول المذاهب اضطراب البذور في حميل السيل » .

---

(١) مقدمة الشابي لمجموعة ابي شادي : « الينبوع » ، ١٩٣٤ .

نشرت ابوللو (المجلد الاول ، حزيران (يونيو) ١٩٣٣) مقالا يمثل وجهة النظر التقليدية المحافظة التي ثارت على حركة ابوللو وهاجمتها ، ورد ابو شادي عليه في المجلد نفسه . يأخذ المقال على هذه الحركة ما يلي :

١ ـ **تنويع القافية** ، « قصائد تبتدىء بقافية ، وتنتصف بقافية ثم تنتهي بقافية » ، كما يعبر صاحب المقال . **وتنويع الوزن** ، ضمن القصيدة الواحدة .

٢ ـ كتابة الشعر المرسل ، أو المنثور ، دون وزن ولا قافية .

٣ ـ ترجمة الشعر الغربي ، وهو ذو معان لا يقبلها الذوق العربي .

٤ ـ عجز الشعراء الذين ينشرون في ابوللو .

ويخلص صاحب المقال الى القول ان مثل هذا الاتجاه تمزيق لكل قاعدة وهتك لكل تقليد وانه يؤدي الى ان يتخلى الشعر العربي ، بجلاله وروعته ومجده وعظمته عن موسيقاه ، بل عن شكله وأخص خصائصه .

ويقول ابو شادي في رده :

١ ـ « الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم الذي يردده صديقنا الفاضل (صاحب المقال) ، وانما الشعر هو البيان **لعاطفة نفاذة الى ما خلف مظاهر الحياة** لاستكناه اسرارها وللتعبير عنها ، فاذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم ، واذا جاء منثورا فهو شعر منثور » .

٢ ـ القافية وتنويع البحور ومزجها ـ هذا كله ، امر ثانوي اذا آمنا بروح الشعر ومعناه ومبناه . والشاعر الناضج الشاعرية ، المتمكن من اللغة ، الصافي الطبع ، لا يجوز ان نلقي عليه دروسا في كيفية

استعمال القوافي والبحـور ، ويكفيه طبعه الملهم . فالمعنى الشعري هو الذي يبحث عن ثوبه اللفظي وليس العكس .

٣ ـ الغاية من ترجمة الشعر الاجنبي هي تطعيـم الادب العـربي بآداب الامم الاخرى ، كما تفعل هي نفسها ، ولا ضرر في ذلك ، اذ لن يبقى غير الاصلح الذي يلائم البيئة العربية .

٤ ـ الشعر المنثور نوع من الشعر تعترف به جميع الامم الراقية . لكن على من يتصدى لكتابته ان يكون عظيم الشاعرية قويا ، ليعوضنـا بذلك عن الموسيقى .

٥ ـ اما عن العجز ، فيقول بلسان شعراء ابوللو ، ما معناه انهم لا يقبلون الاشفاق عليهم الا على صورة واحدة ، هي النقد الفني لشعرهم . واتهامهم بالعجز لا يقابلونه الا بالابتسام ، فجميعهم ـ وفي طليعتهم مطران وشكري وناجي والشابي ـ مارسوا النظم ببراعة فائقة . وليس هناك شاعـر من المحافظين استطـاع ان يكتب قصيـدة في مستوى « قلب راقصة » او « العودة » لابراهيم ناجي .

٦ ـ الغالبية العظمى من المحافظين غارقة الى أذقانهـا في المحاكاة ، ولا تفهم حتى تعريف الشعر ، فضلا عن التصوف بروحانيته (١) .

نضيف الى هذا الرد ما كتبه ابو شادي ملخصا الدور الذي قام به هو شخصيا في التجديد الشعري ، وهو يعرضه في النقاط التالية :

١ ـ التبشير بالشعر الحر ، وكتابة نماذجه الاولى ، باللغة العربية .

٢ ـ كتابة الاوبرات الشعرية الاولى ، باللغة العربية ـ مما كان له أثر في الكتابة المسرحية الشعرية .

٣ ـ تشجيع الشعر المرسل .

٤ ـ الدعوة الى التعبير الفطري الطليـق الذي يضمن الابتكار والحريـة والخيال .

٥ ـ كتابة الشعر القصصي والرمزي .

---

(١) جماعة ابوللو ، ص ٣٣٣ ـ ٣٣٥ .

٦ ــ التوكيد على البحث عن الجمال الفني في كل ضرب من ضروب الشعر، وهو مبدأ يوضح امكان تذوق شعراء لهم اتجاهات متباينة .

ونختتم كلام ابي شادي عن دوره في التجديد بشهادة من استـاذه خليل مطران .

يقول مطران في المقدمـة التي كتبها لمجموعـة ابي شادي « أطيـاف الربيع » ، التي ظهرت سنة ١٩٣٣ ، ان ابا شادي « فاجأ السليقة العربية مفاجأة جاوز بها جراة المجترئين على التجديد من قبل » . وتتمثل هـذه المفاجأة ــ الجراة في :

١ ــ الاهتمام بالاشارات التاريخية والرموز الاصطلاحية والاسماء الاعجمية .

٢ ــ الاهتمام بالميتولوجية .

٣ ــ التحريف في موازين الشعر .

٤ ــ تعددية المصادر الشرقية والغربيـة ، فيما يتعلـق بالمعانـي والصور .

ويسوّغ مطران هذا المنحـى الذي يصفه بالابـداع المدهش ، وبأنه طريقة يذهب بها الشاعر « مذهبا بعيدا في حريـة القول » ، معللا اسبابه بأنها تعود الى رغبة الشاعر في ان « يثير الحمية الى الابتكار ، ويسهل سبلا وعرة كانت تثبط الهمم دون الاستقلال في التفكير والخلق والتقدير » (١) .

---

(١) راجع ايضا : جماعة ابوللو ، ص ٣٣٠ .

— ٥ —

ذهبت حركة ابوللو في التنظير للشعر الجديد الى أبعد وأعمق مما فعلت جماعة الديوان . وضمت الى جانب خليل مطران ، شعراء تنوعت مواهبهم وثقافاتهم ، فخلقت وسطا شعريا ـ ثقافيا اكثر غنى واستقصاء . ومن هنا أسهمت اسهاما كبيرا في تجاوز شعر « النهضة » ، بخاصة ، والسلفية الشعرية ، بعامة ، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة ، ومفهوم جديد للشعر .

لكنها ، فيما يبدو لي ، تبقى في تنظيرها والمناخ الذي تولّد عنه ، اكثر اهمية منها في نتاجها الشعري بحد ذاته .

الكلام « القديم »
والكلام « الحديث »

- ١ -

تمثل آراء مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠ – ١٩٣٧) النموذج الاكثر تكاملا وتماسكا في نقد التجديد والحداثة . فهو يرى ان اصل القول بالجديد ينبعث من علل ثلاث : الفسق ، والالحاد ، وتقليد الفسق او الالحاد . فالفاسق او الملحد او مقلد احديهما ، اذا كان أديبا ، او يعنى بشؤون الادب ، « مجدد ، اذا جرى في انتحال الادب مجرى التكذيب والرد والنقيصة والزراية عليه وعلى أهله ، والخبط ما بين أصوله وفروعه »(١).

هذا الاديب المريض باحدى هذه العلل يبحث في الادب العربي وغايته الاساسية هي « ان لا يستخرج من بحثه الا ما يخالف اجماعا او يعيب فضيلة او يفض من دين او ينقص اصلا عربيا جذلا بسخافة افرنجية ركيكة او يحقر معنى من هذه المعاني التي يعظمها انصار القديم من القرآن فنازلا » (المصدر نفسه ، ص ٢٠٠) . والتجديد ، اذن هو : « ان تكون لصا من لصوص الكتب الاوروبية ، ثم لا تكون ذا دين ، او لا يكون فيك من الدين الا اسمك » . (ص ٢٠٠) . وهذا يعني ان التجديد يقتضي من المجدد ، كما يرى الرافعي ، ان يطبع بالالحاد والزيغ « مسائل التاريخ الاسلامي والادب العربي وان يفسد الخالص بالممزوج ويحقر الناس والمعاني » . (ص ٢٠٠ – ٢٠١) .

وهذا يؤدي بالرافعي الى القول **ان التجديد هو من الامة بمنزلة « الثرثرة وانه ليس اكثر من رواية تمثيلية كاذبة بالنسبة الى الاصل »** (ص ٢٠٢) .

---

(١) تحت راية القرآن ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٠٠ . واقوال الرافعي في هذا السياق مأخوذة كلها من هذا الكتاب .

ويرى الرافعي أن هناك سببا تربويا فنيا يكمن وراء القول بالجديد هو « الضعف في لغة (ويقصد طبعا العربية) والقوة في لغة » (ويقصد اللغة الاجنبية) . فحين تقوى اللغة الاجنبية عند الاديب وتستمكن تتحول في نفسه وفكره الى « نوع من العصبية للادب الاجنبي واهله » . ولا تلبث هذه العصبية ان تستحكم بدورها فتوجه الذوق في الادب واساليبه الى تفسير معين بحكم المذهب والهوى ثم تجعل « الفهم من وراء الذوق ».(ص ١١).

« والواقع ان الذوق الادبي في شيء انما هو عن فهمه وان الحكم على شيء انما هو اثر الذوق فيه ، وان النقد انما هو الذوق والفهم جميعا » . (ص ١١) .

هكذا يرى الرافعي ان خطأ المجددين الذين يحسبونه صوابا انما يكمن في كون تجديدهم نتيجة جهلهم للغة العربية ونتيجة تمكنهم من اللغة الاجنبية ، وهذا مما افسد ذوقهم وفهمهم ، وادى الى ان يكون تجديدهم فارغا لا طائل وراءه . (ص ١١) .

ويؤكد الرافعي ما يذهب اليه فيقول ان خاصية الفصاحة في اللغة العربية ليست في الفاظها ولكن في تراكيب الفاظها كما ان الهزة والطرب ليست في النغمات ولكن في وجوه تأليفها . وهذا هو الفن في الاسلوب لانه يرجع الى الذوق الموسيقي في حروف هذه اللغة واجراس حروفها . ثم يستطرد مؤكدا انه لم ير كاتبا واحدا من اهل المذهب الجديد يحسن شيئا من هذا الامر . (ص ١٧) .

وخلاصة هذا كله ان الزندقة اصل « المذهب الجديد » وانه « فساد اجتماعي ، ولا يدري اهله انهم يضربون به الذلة على الامة » . (ص ١٧ ، ٢٣) .

يحدد الرافعي القديم بقوله :

١ ــ « هو ان تكون اللغة لا تزال لغة العرب في اصولها وفروعها » .

٢ ــ وان تكون هذه الاسفار القديمة التي تحويها لا تزال حية تنزل من كل زمن منزلة امة من العرب الفصحاء .

٣ ــ وان يكون الدين لا يزال هو هو كأنما نزل به الوحي امس لا يفتننا فيه علم ولا رأي .

٤ ــ وان يأتي الحرص على اللغة من جهة الحرص على الدين اذ لا يزال فيهما شيء قائم كالاساس والبناء لا منفعة فيهما الا بقيامهما معا . (ص ٩ ــ ١٠) .

استنادا الى هذا التحديد يرى الرافعي انه لا يمكن ان يكون هناك جديد اذا كان هذا الجديد يعني انه كل قائم بنفسه وانه « محو » للسابق. ولكن اذا كان الجديد يعني « العلم والتحقيق وتمحيص الراي والابداع في المعنى على ان تبقى اللغة قائمة على اصولها ، وعلى ان يكون التفنن «طرائق» لا مذاهب يراد بها اثبات ومحو ، فاننا لا ندفع شيئا من هذا ولا تنازع فيه، بل هو رأينا ، بل هو راي الحياة ، بل هو قانون الطبيعة . ولكننا مع هذا نزيد عليه ان الاصل في كل ذلك سلامة اللغة وسلامة القومية ، فلا ننظر في آراء الامم الا على اننا شرقيون ، ولا ننقل من لغات الافرنج الا على اننا أهل لغة لها خصائصها ولا تصرفنا مدنيتهم عن انفسنا » . (ص ١٣ ــ ١٤) .

ويقدم الرافعي لهذه الآراء النظرية مثالا عمليا حين يقارن بين الاشتراكية كرمز الجديد والزكاة كرمز للقديم فيقول : « نفضل على كل هذه المائدة الخيالية (اي الاشتراكية) بما حفلت به من لذائذها والوانها ، تلك اللقيمات التي يفرضها نظام الزكاة في الاسلام فرضا ، لا يتم الاسلام لأحد الا به . وعلى هذا فاعتبر » . (ص ١٤) .

وفي هذا ما يشير الى أن الرافعي يفضل القديم ايا كان على الجديد أيا كان . والتجديد اذن لا يجوز ان يعني محو القديم او استبداله ، انما يجب ان يعني التفنن في الطريقة . وهو يقوم في رأي الرافعي على اساسين : الابداع في المعنى والتأصل الذي يميز المبدع لغة وفنا وقومية . وبدلا من الكلام اذن على الجديد الذي ليس الا وهما ، يقدم الرافعي بديلا له هو :

١ ـ العمل لحفظ اللغة ونمائها .

٢ ـ العمل لتلطيفها وترقيقها ضمن حدود الطاقة .

وهذا ما ذهب اليه ، كما يقول الرافعي ، العلماء المتقدمون . ولم يكن بينهم من قال انه صاحب مذهب جديد .

ويعلق الرافعي في هذا الصدد على كلمة جبران التي يقول فيها : « لك مذهبك ولي مذهبي ولك لغتك ولي لغتي » ، فيصفه بأنه من أهل سنة ١٩٢٣ حيث تعطل الزمن واصبح الادب صحفيا . ثم يخاطبه قائلا :

« فمتى كنت يا فتى صاحب اللغة وواضعها ومنزل اصولها ومخرج فروعها وضابط قواعدها ومطلق شواذها ؟ ومن سلم لك بهذا حتى يسلم لك حق التصرف كما يتصرف المالك بملكه ، وحتى يكون لك من هذا حق الايجاد ، ومن الايجاد ما تسميه انت مذهبك ولغتك ؟ انه لأهون عليك أن تولد ولادة جديدة فيكون لك عمر جديد تبتدىء فيه الادب على حقه من قوة التحصيل ، وتستأنف دراسة اللغة بما يجعلك شيئا فيها ، من أن تلد مذهبا جديدا او تبدع لغة تسميها لغتك » . (ص ١٣) .

ويذهب الرافعي بعيدا في نفي الجديد مستندا الى التاريخ الثقافي العربي فيقول : « لما اتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزعت البوادي الى القرى ونشأ التأدب والظرف ، اختار الناس من الكلام الينه وأسهله وعمدوا الى كل شيء ذي اسماء كثيرة فاختاروا احسنها مسمعا والطفها من القلب موقعا والى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على اسلسها واشرفها . وقع هذا ومثله في عصر بعد عصر ، وما رأينا احدا سماه مذهبا جديدا او زعمه ، والقرآن نفسه مذهب جديد بكل معاني هذه الكلمة وما قال احد فيه هذا القول لا من اهل اللغة ولا ممن دخلوا عليها . وقد نقل عبد الحميد الكاتب اشياء من الاساليب الفارسية فأدخلها في كتابته

وترجم العلماء عن اللغات اكثر ما يترجم كتاب هذه الايـام ومنهم من كان يرجع في التصحيح وتحرير الالفاظ الى رجال أهدفوهم لذلك من العلمـاء باللغة . وظهرت الافكار المتباينـة وتعـددت الاساليب في الكتابـة وافتن المتأخرون من القرن الرابع الى التاسع في فنون الجد والهزل وفيتكت بديعية لم يعرفها العرب الى ان اختلط لسانهم . وفي كل ذلك لم يقـل اديب ولا عالم ولا كاتب ان له مذهبا جديدا من مذهب قديم لانهم كانوا أبصر باللغـة واقدر على تصريفها واعلم بحكمة الوضع فيها واحرص على وجوه الفائـدة منها والانتفاع بها » . (ص ١١ ـ ١٢) .

ويصل الرافعي بناء على ما قدمه الى القول **أن كل جديد أيا كان هو بالضرورة نقص بالقيـاس الى القـديم** (ص ١٦) . ويشرح ذلك قائـلا ان « العربية لغة دين قائم على اصل خالـد هو القرآن الكريـم ، وقد اجمع الاولون والآخرون على اعجازه وفصاحته » . فاذا كان المعجـز في لغة من اللغات باجماع علمائها وادبائها هو من قديمهـا خاصة فهل يكـون الجديد فيها كمالا يسمو ام نقصا يتدنى ؟ » (ص ١٦) . ويضيف الرافعي قوله : « القرآن جنسية لغوية تجمع اطراف النسبة الى العربية فلا يزال اهلـه مستعربين به متميزين بهذه الجنسيـة حقيقـة او حكمـا حتى يأذن الله بانقراض الخلق وطي هذا البسيط . (ص ٤٧) . واللغة نفسها دائما قديمة بالضرورة ، مهما تغيرت الازمنة او تجددت (ص ١٦) . والمسألـة اذن ، ليست في التجديد ، وانما في « درس الاساليب الفصحى، والاحتذاء عليها، واحكام اللغة والبصر بدقائقها وفنون بلاغتها ، والحرص على سلامة الذوق فيها ، فلا تزال اللغة كلها مذهبا قديما . وكل مذهب جديد او كل ما يسمى بهذا الاسم لا يبقى الا فترة عابرة ثم يدخل القبر . (ص ١٦) .

وكون اللغة العربية مذهبا قديما بالضرورة يتضمن كونها دائمة الفتوة كأنها ولدت امس ، وهذا عائد الى انها كما يقول الرافعـي : « بنيت على اصل سحري يجعل شبابها خالداً عليها فلا تهرم ولا تموت ، لأنها اعدت من الازل فلكا دائرا للنيرين الارضيين العظيمين : كتاب الله وسنة رسول‌الله». (ص ٢٩) . القديم اذن « هو الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معا » (ص ٦٥) .

هذا التحديد الذي يصل اليه الرافعي يلخص معظم افكاره الاساسية في الموضوع ونلخصها بدورنا فيما يلي :

١ ـ القديم لا يمكن تجاوزه او هدمه .

٢ ـ القديم هو الذي يبدع ما نسميه الجديد .

٣ ـ سنة الكون في الجديد انه ترميم في بعض نواحي القديم وتهذيب في بعضها وزخرف في بعضها الآخر ، والا لوجب ان يتجدد التركيب الانساني والتركيب العقلي ، وهو ما لم يقع ، ولن يقع منه شيء .

٤ ـ الشأن في الجديد ان تتصل المادة الجديدة بالقديم فاذا هو هو ولكن ببعض الزيادة او بعض الزينة او بعض القوة ، وكل ذلك لاحداث بعض المنفعة .

٥ ـ لا جديد الا اذا شاءت الحكمة الالهية ان تنقح شيئا في اساليب الحياة والنظام القديم ومنحت وسائل ذلك الى من بلغ الغاية في القديم بحيث اصبح قادرا ان يأتي بما لا يستطيع من دونه ، او بتعبير آخر : لا جديد الا حيث « تبدع الحكمة الالهية شيئا ثم تتصل نواميس الحياة النفسية بهذا الشيء فاذا هي تفعل به ما اقتضته الحكمة مما نسميه هدما او بناء » (ص ٢٠٤) .

٦ ـ المثل الاعلى كما يرى الرافعي لكل كاتب عربي ولنا جميعا هو ان ننشأ في تربية ملكتنا ، وارهاف منطقنا وصقل ذوقنا كأننا ننشأ « نشأة خالصة في أفصح قبائل العرب ، فترد تاريخنا الينا حتى كأنه فينا وتصله بنا كأننا فيه ، وتحفظ لنا منطق الرسول ومنطق الفصحاء من قومه حتى لكأن السنتهم عند التلاوة هي التي تدور في افواهنا وسلائقهم هي التي تقيمنا على اوزانها » . (ص ٢٤) .

يقيس الرافعي **الشعر (اللغة) على الدين** ، وهذا مما يجعله يعمم مفهوم القدم في الدين على الشعر . ثم انه يخلط بين اللغة والكلام ، اي بين اللغة كمعجم او كمستودع للالفاظ ، وطريقة استخدام هذه الالفاظ . وليس هذا الخلط الا انعكاسا او امتدادا للفصل بين اللفظ والمعنى . وفي هذا كله ما يؤدي الى عدم التمييز بين خصوصية التجربة الشعرية ، وخصوصية التجربة الدينية ، ويفسد النقد الادبي واحكامه .

وليس مفهوم القدم عند الرافعي الا امتدادا لمفهوم القدم ، كما توضح واستقر ، في الممارسة الشعرية العربية ، منذ نهاية القرن الاول الهجري (القرن السابع الميلادي) . وقد استند هذا المفهوم الى فكرة **المطابقة مع الحق** . الحق هو الاسلام ، **كنظرة** ، وهو ما ينبثق عن هذه النظرة ويتوافق مع اصولها . ولهذه المطابقة طرفان : **اخلاقي** ، وهو ان يتطابق سلوك الفرد مع النموذج الاخلاقي — الديني ، الذي اسسه القرآن والسنة ، **ولغوي** ، وهو ان يتطابق تعبير الفرد مع النموذج البياني العربي للفصاحة اعني مع الشعر الجاهلي الذي اكتسب اهمية خاصة لان القرآن تحداه بيانيا وتفوق عليه وكان معجزا لا يمكن ان يأتي الانسان بما يضاهيه ، ولان الشعر الجاهلي اصبح وسيلة ضرورية لفهم القرآن ، بحيث أن من لا يفهمه لا يقدر ان يفهم البيان القرآني .

وتعني هذه المطابقة :

١ — الحق ثابت لا يتغير ، وهو الاصل .

٢ — العالم هو الذي يتغير ، وعلى الانسان ، الكائن الزائل في العالم ، ان يتكيف مع هذا الاصل .

٢ — الحق واضح وضوحا عقليا لا لبس فيه ولا ابهام ولا غموض . لذلك يفترض التكيف معه تعبيرا واضحا وضوحا عقليا .

٤ ــ هذا يعني ان **التخييل** يجب ان يستبعد ، ذلك انه لا يوصل الى اية معرفة واضحة ، بل انه على العكس ، يشوش ويوهم ويضل .

٥ ــ ويعني هذا اخيرا ان ثمة انفصالا اوليا بين **المعنى واللفظ** . ومن هنا ركز النقد على الصياغة ، واصبح الشعر شكلا من اشكال الصناعة . وقد ولدت المطابقة نظرية في المعرفة قامت على الاسس التالية :

١ ــ الاسلام عرف كل شيء ، والقرآن والسنة مستودع هذه المعرفة .

٢ ــ الاقرب الى هذا المستودع ، اي الاقرب الى النبي وسنته ، هو الاكثر معرفة .

٣ ــ الوصول الى المعرفة لا يكون **بالراي** . فالراي **تقوّل** ، أي انه يحتمل الخطأ كما يحتمل الصواب . لذلك تكون المعرفة **بالنقل** .

٤ ــ المعرفة بالنقل هي معرفة الماضي . فجوهر المعرفة هو معرفة الاصل القديم . ولكي تكون المعرفة بالماضي حقيقية وكاملة يجب ان تؤخذ من العارفين الاكثر قربا الى اصولها . فمعرفة هؤلاء هي الاوسع ، ومعرفة من يجيء بعدهم هي ، دائما ، الاضيق .

٥ ــ الصحبة والثقة مقياس لمعرفة الماضي . والصحبة (صحبة النبي) نعمة خاصة لا تتكرر . لذلك ما عرفه صاحب النبي لا يقدر ان يعرفه اي انسان آخر لم يصاحبه .

٦ ــ ما ينطبق هنا ، فيما يتصل بالدين ، اخذ ينطبق على كل ما يتصل بالشعر . وهكذا اصبح الشعر الجاهلي **اصلا** ، واصبح الشاعر الاكثر معرفة به وقربا اليه هو الافضل شعرا . ولم يعد مقياس الشاعرية في الابتكار بل في **المضاهاة** ، او فيما سمي **بالنسج على منوال الاقدمين** .

٧ ــ اصبحت الجاهلية رمزا **للفطرة** ، اي مقابلا ارضيا للوحي الذي هو المعرفة الهابطة من السماء . وكما ان ما يصدر عن النبي وصحابته هو **القول الحق** لانه يصدر عن الوحي ، فان ما يصدر عن الفطرة الجاهلية هو الشعر الحق . وكما ان المعرفة اللاحقة لا تكون صحيحة

الا اذا كانت استعادة للمعرفة السابقة في الوحي ، فان الشعر اللاحق يكون صحيحا بقدر ما يستعيد شعر الفطرة ، أي بقدر ما يكون قريبا اليه . وكما ان صحابة النبي اشخاص غير عاديين ، بحكم قربهم اليه، فان شعراء الجاهلية هم ايضا غير عاديين ، بحكم صدورهم مباشرة عن الفطرة .

في هذا المنظور ، اعني منظور القدم كأصل والوضوح كتعبير يقابله ويفصح عنه ، تأسس البيان العربي . ويعتبر الجاحظ في التقليد النقدي العربي حجة بلاغية ـ بيانية ، وبخاصة في كتاب « البيان والتبيين » . ويرى ابن خلدون ان هذا الكتاب اصل من اربعة اصول في فن البيان . (الاصول الثلاثة الباقية : أدب الكاتب لابن قتيبة ، الكامل للمبرد ، النوادر للقالي) . يحدد الجاحظ بلاغة العرب بقوله : « وكل شيء للعرب فانما هو بديهة وارتجال وكأنه الهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا اجالة فكر . . . »، فالبيان ، بالنسبة الى العربي ، « هو ان يصرف وهمه الى الكلام . . . فتأتيه المعاني أرسالا وتنثال عليه الالفاظ انثيالا ، ثم لا يقيده على نفسه ، ولا يدرسه احدا من ولده . وفي رأيه ان هذه البلاغة هي المثال الاعلى للكلام . وينتقد البلاغة عند غير العرب ، ويرفضها ، ذلك ان كل كلام وكل معنى عند غير العرب انما هو « عن طول فكرة ، وعن اجتهاد راي ، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة ، وعن طول التفكر ودراسة الكتب ، وحكاية الثاني علم الاول ، وزيادة الثالث في علم الثاني ، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم » .

والجاحظ نفسه ، بدافع من هذا المثال ، يزدري الكتابة ويشيد بكون العرب « اميين لا يكتبون » .

وثمة شبه اجماع على اعتبار الجاحظ « مؤسسا للبيان العربي » (١). لذلك يمكن اعتباره مقياسا وحجة في كون الجوهر الذي يقوم عليه الادب العربي ، شعرا ـ نثرا ، انما هو في الخطابة : البداهة والارتجال ، وما يجري مجراهما . فالخطابة في رأيه هي خصيصة العرب ، وحدهم . ولم يظهر في

---

(١) طه حسين ، مقدمة نقد النثر ، القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٣ .

غيرهم، حتى في اليونان، من يستحق ان يسمى خطيبا (١). وقوام الخطابة الطبع والفطرة (البداهة والارتجال)، ومكانها البادية. تقابلها الكتابة شعرا ـ نثرا، ومكانها المدينة ـ الحاضرة، وقوامها المعاناة والمكابدة. واذا عرفنا ان الجاحظ لا يميز بين الشعر والخطابة (٢)، بل يرى انهما واحد، ادركنا كيف ان الشعر العربي يقوم على فضائل «الامية» و«البداهة» و«الارتجال» ـ وهي فضائل ما يزال يعتمدها معظم العرب المحدثين ـ قراء، ونقادا، وشعراء.

ومع ان قدامة بن جعفر يعرف الكتابة بانها «تصوير الكلام بالحروف» (نقد النثر، ص ١٤)، ويرى ان الكتاب «حجة الحاضر على المستقبل»، وانه لا قراءة دون كتابة، وان الله، لذلك، امر بالكتابة من حيث انه امر بالقراءة («اقرأ وربك الاكرم ...»، سورة القلم)، ومن هنا كانت كتابة القرآن ـ فانه يربط الشعر بالامية، شأن الجاحظ (٣). وهو يرى، شأن الجاحظ، ان ما ينطبق على الشعر من احكام ينطبق على الخطابة (٤).

هكذا تأسس مفهوم البلاغة على خصيصة الخطابة، الفطرة ـ البداهة ـ الارتجال. وهي باقسامها الثلاثة: علم المعاني، علم البيان، علم البديع، تهدف الى امرين: الوضوح (الارتجال) والتأثير (النفع). فعلم المعاني هو علم الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى المقصود، فأساسه سلامة المعنى وصحته، والمبدأ الذي يقوم عليه هو مبدأ الخطأ والصواب.

وعلم البيان هو علم الاحتراز من التعقيد. فالبيان بصر وهو عماد العلم، كما يقول الجاحظ. ويقوم علم البيان على مبدأ الوضوح.

اما علم البديع فهو علم التحسين الكلامي لاضفاء الجمال. فمبدؤه هو مبدأ التحسين. ويوضح الجاحظ هذه المبادىء بأقوال نسوقها فيما يلي:

---

(١) يصف طه حسين هذا القول بانه «مجازفة ساذجة»، المصدر السابق، ص ١.
(٢) طه حسين، المصدر السابق، ص ١٦.
(٣) المصدر السابق، ص ٧٩.
(٤) «الشعر كلام مؤلف، فما حسن، فيه، فهو في الكلام حسن وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح. فكل ما ذكرناه من اوصاف حد الشعر، فاستعمله في الخطابة...». (ص ٩٤، المصدر نفسه).

١ ــ « مدار الامر والغاية التي اليها يجري القائل والسامع انما هو الفهم والإفهام . فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان » .

(البيان والتبيين ، الجزء الاول ، ص ٧٥ ــ ٧٦) .

٢ ــ « وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الاشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون اظهار المعنى ... وكلما كانت الدلالة اوضح وافصح ، وكانت الاشارة ابين وانور ، كان انفع وانجع » .
(المصدر السابق ، الجزء الاول ، ص ٧٥ ــ ٧٦) .

٣ ــ « الشعر والخطابة صنوان » .
(المصدر السابق ، الجزء الاول ، ص ٥٣ .
ويوجز الجاحظ هذا كله في قوله ان خير الشعر هو ما فهمته العامة ورضيت به الخاصة .

وهذا هو راي ابن الاثير ، اذ يقول : « الفصيح من الالفاظ هو الظاهر البين ، وانما كان ظاهرا بيّنا لانه مألوف الاستعمال ، وانما كان مألوف الاستعمال لمكان حسنه ، وحسنه مدرك بالسمع » . (المثل السائر ، الجزء الاول ، ص ١١٥) .

ويكرر ابو هلال العسكري هذه الآراء كما يلي :

١ ــ « البلاغة هي انهاء المعنى الى القلب » (كتاب الصناعتين ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ١٠) .

٢ ــ البلاغة « كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه من نفسه لتمكنه من نفسك ، مع صورة مقبولة ومعرض حسن » .
(المصدر السابق ، ص ١٠) .

٣ ــ « سميت البلاغة بلاغة لانها تنهي المعنى الى قلب السامع ، فيفهمه .
(المصدر السابق ، ص ٦) .

٤ ــ البلاغة « ايضاح المعنى وتحسين اللفظ » .
(المصدر السابق ، ص ١٢) .

٥ ــ « البلاغة التقرب من المعنى البعيد ، والمعنى البعيد هو أن نعمد الى المعنى اللطيف فنكشفه ويفهمه السامع من غير فكر فيه » .
(المصدر السابق ، ص ٤٧) .

٦ ــ « فالفصاحة والبلاغة ترجعان الى معنى واحد وان اختلف اصلاهما ، لان كل واحد منهما انما هو الابانة عن المعنى والاظهار له » .
(المصدر السابق ، ص ٧) .

ويرى القزويني الراي نفسه ، فيحدد علم البيان بأنه « علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة » . (الايضاح ، الطبعة الثانية ، ص ١٥٠) .

هذا كله يؤكد ان حالات السامع (موافقة الكلام لمقتضى الحال) هي التي تحدد الكلام ، وان مدى فهم السامع للكلام هو الذي يحدد بلاغته ــ اي قيمته . ولهذا كان **المألوف** اساس البلاغة ، **والمجهول** نقيضها .

فالوضوح (المألوف) هو مبدأ الكلام نثرا (النقد ، الخطابة) وشعرا (عمود الشعر) . ويحدد الوضوح بانه مبدأ الاصابة في الوصف ، وقرب المأخذ : « هو ان تأخذ عفو الخاطر وتتناول صفو الهاجس ، ولا تكد فكرك ، ولا تتعب نفسك » . (الصناعتين ، ص ٤٩) .

والآمدي في الموازنة يرفض شعر ابي تمام لغموض معانيه « وكثرة ما يورده مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج » . (الموازنة ، جزء ١ ، ص ٦) ، ولانه « يخرج الى ما لا يعرف في كلام العرب ، ولا مذاهب سائر الامم » ، (المصدر السابق ، ص ٢٠٠) ، وهكذا كان كلام ابي تمام « ضد ما نطقت به العرب » . (المصدر السابق ، ص ١٩٩) ، ومن هنا لا تقبل الاستعارة (لا يقبل الشعر) الا اذا كانت مما جرت عليه **العادة** (المصدر نفسه ، ص ٢٦١) .

والجرجاني ، في الوساطة ، يوافق الآمدي . (الوساطة ، ص ٧٣) . ولعل الجاحظ خير من يفسر الوضوح بقوله : « أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه » (البيان والتبيين ، ٨٣/١) .

صارت الخطابة ، شعرا ونثرا ، نظاما دالا على الفكر العربي ـ محتوى وتعبيرا ، وعلى الحياة العربية ذاتها ، من حيث انها ظلت ممارسة للبداوة باشكالها المختلفة . اعني ان الشفوية البدوية ظلت غالبة على التدوين المدني. يروى أن عمرو بن العاص ، حين تم له فتح مصر واراد ان يخبر بذلك عمر ابن الخطاب ، اختار معاوية بن حديج . فسأله معاوية أن يكتب بذلك رسالة . فقال له عمرو : الست امرؤا عربيا تقدر ان تقول ، وتصف ما شهدته ؟ (١) .

هذا الخبر يرمز الى عقلية بكاملها ، على الرغم من تدوين القرآن، ومن الاحاديث والروايات التي تؤكد على اهمية تقييد العلم او تدوينه (٢) . وتنبه ذو الرمة ، وهو من اوائل الشعراء الذين خرجوا على الخطابة ، الى اهمية الكتابة ، فقال مرة لعيسى بن عمر : « اكتب شعري ، فالكتاب اعجب اليّ من الحفظ . ان الاعرابي لينسى الكلمة قد سهرت في طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة في وزنها لا تساويها ، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاما بكلام (٣) .

---

(١) البداية والنهاية ، ٧/٧٠ . وهناك اخبار كثيرة عن الاستهانة بالكتابة ، راجع ما ورد عن الخطابة في البيان والتبيين للجاحظ ، راجع ايضا الخطابة في صدر الاسلام . محمد طاهر درويش ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١١٨ وما بعدها . وراجع الخطابة العربية في عصرها الذهبي ، احسان النص ، دار المعارف ١٩٦٣ .

(٢) راجع « صبح الاعشى » الجزء الاول ، ص ٣٥ وما بعدها .

(٣) صبح الاعشى ، ص ٣٦ . وفي رواية : « قال الاصمعي : كان ذو الرمة يقول : لان يروي شعري صبي في الكتب ، احب الي من ان يرويه الاعرابي ، لان الاعرابي اذا شك في حرف وضع مكانه حرفا يقتضيه من ساعته وقد سهرت له ليلة . والصبي اذا شك في حرف وضع مكانه حرفا سكت حتى يسال معلمه . (مقدمة مخطوطة ديوان الابيوردي ، نقلا عن « كتاب القوافي » للتنوخي ، دار الارشاد ، بيروت ١٩٧٠ (المقدمة ص ٣٧) .

ولعل هذا الموقف يرمز الى بداية الصراع بين الشفوية والكتابة ، البداوة والحضارة ، الامية والثقافة . فقد اتخذ انصار البداوة من امية النبي حجة على الثقافة (المعاناة والمكابدة) ، وجعلوا منها رمزا للاصالة العربية ، او للفطرة العربية . فكل ما للعربي موهوب ، وهو له بالطبع والغريزة (مقابل الوحي للرسول) ، وكل ما لغيرهم مكسوب ، وهو لهم بالجهد والكد . والعلم الاول افضل . وكما ان الامية في الرسول ليست نقصا ، وانما هي معجزة ــ فكذلك الامية معجزة العرب . وكما ان النبي يعرف كل شيء من غير « مدارسة ولا نظر في كتاب » (صبح الاعشى ، ٤٢/١) فان فضيلة العربي وتفوقه هما في كونه يصدر عن الفطرة ، وليس عن الدراسة والكتب . وكما حرمت الكتابة على النبي « ردا على الملحدين حيث نسبوه الى الاقتباس من كتب المتقدمين » ــ كذلك يفتخر العرب بالامية ردا على الامم التي تقتبس من الكتب . وبما ان الانسان يتوصل بالكتابة الى « تأليف الكلام المنثور واخراجه في الصور التي تأخذ بمجامع القلوب » ، فان عدم علم العرب بها من اقوى الحجج على تفوقهم ، تماما كما كان عدم علم النبي بها « من اقوى الحجج على تكذيب معانديه ، وحسم اسباب الشك فيه » . (صبح الاعشى ، ٤٣/١) .

الامتداد / الارتداد

- ١ -

ما الصورة التي يرسمها « شعر النهضة » ، و « نقدها » ، وبخاصة كما يتجلى هذا الاخير في نتاج مصطفى صادق الرافعي ؟ انها ، كما تبدو لي، صورة ما درج بعض النقاد على تسميته **بالاصالة** . فما الاصالة ، بمعناها الذي تشيعه الثقافة العربية بدءا من « عصر النهضة » ؟

الاجابة عن هذا السؤال لا بد اولا من تحديد الاصل . ويحدد الاصل تقليديا ، بأنه ما نبع أصليا من الشخصية العربية . اي أنه الابتكار الذي صدر عن العرب ، من ذات انفسهم ، دون اي تأثر بالخارج . وهذا الاصل هو الاسلام ، واللغة العربية ، تضاف اليهما الابتكارات العلمية (العلوم الانسانية) والنظم (الدينية ، السياسية ، الاجتماعية ، المالية ، العسكرية، الادارية . . .) **فالأصالة اذن ، هي التأصل في الاصل ، والصدور عنه** وفي هذا ما يتضمن تحديدا للعلاقة بين ما ينتجه العربي اليوم وما انتجه اسلافه، اي بين الحديث والقديم او (التجديد والأصالة) . فهذه العلاقة يجب ان تكون كعلاقة **الفرع بالجذر ، او الغصن بالشجرة .**

- ٢ -

ينبثق تحديد الاصالة على هذا النحو من نظرة خاصة لمفهوم المجتمع والفرد . المجتمع ، بحسب هذه النظرة ، وحدة (امة) كاملة المنشأ . اما الفرد فكائن عابر يحفظ هذا الكمال ، ويشهد له . ليس دوره في ان يرفض او يغير ، بل هو في ان يقبل ويفسر هذا القبول ، بحيث تستمر وحدة الامة او احديتها في التفكير والتعبير . هكذا يكون « التجديد » ، بالضرورة ، « نسجا على منوال القديم » . ذلك ان اللاحقين ليسوا ، بالنسبة الى السالفين الا كالبقل بالنسبة الى النخل : « انما نحن فيمن مضى كبقل في اصول نخل طوال » (ابو عمرو بن العلاء) . اي ان الخلف لا يمكن ، مهما سموا ، أن يضاهوا السلف .

الاصل هو ذاته ، وهو كذلك تجلياته او تجسداته في اشكال وطرق من التفكير والتعبير . ليس الاصل ، بكلمة ثانية ، « روحا » ــ « جوهرا » وحسب ، وانما هو ايضا تاريخ . الاشكال التاريخية التي يتجسد فيها الاصل ، هي ما نسميه بالثقافة او الحضارة . وبما ان الثقافة التي تسود في المجتمع هي ثقافة النظام الذي يسوده ، فان الاشكال التي سادت هي ما تهمنا في صدد بحثنا هذا . وسنقتصر ، هنا ، على الحديث عن الجانب الشعري ، كما رسمنا لانفسنا ، على الرغم من ان ما ينطبق على الشعر ، في هذا الصدد قد ينطبق ، في معظمه ، على النتاج الثقافي كله .

يعني مفهوم الاصالة والاصل ، بدلالته السائدة (الموروثة) ، وضمن الاطار الذي اشرنا اليه ، إن للاصل الشعري خصائص او سمات معينة يجب أن تحافظ عليها النتاجات (الفروع) اللاحقة . دون ذلك ــ اي اذا حدث أن ظهر نتاج بسمات مغايرة ، فان الثقافة السائدة تسميه « خروجا » او « شذوذا » او « ضد ما نطقت به العرب » ، أي « استيرادا » من الآخر غير العربي ، يتناقض مع « الخصوصية » او « الشخصية » العربية .

الاصالة ، في منظور الثقافة السائدة ، هي اذن **المنوالية** . فلا يكفي الشاعر ، لكي يكون عربيا « اصيلا » ان يكتب باللغة العربية ــ الاصل (الام)، وانما عليه ان يكتب على غرار ما كتب اسلافه القدامى ، وب « روحهم » . فالاصالة هي في تكرارية الاشكال القديمة (الجاهلية ، على الاخص) التي جسدت ، للمرة الاولى ، « خصوصية » اللغة العربية (الاصل) وعبقريتها، وليست في ابداع اشكال جديدة **مغايرة** ، قد تكشف عن عبقرية اللغةالعربية بطريقة اعمق واغنى مما فعلت الاشكال القديمة .

- ٣ -

تترتب على ما تقدم النتائج التالية :

اولا ، القاعدة (« عمود الشعر ») موجودة ، مسبقا ، لا في اللغـة ــ الاصل ، وانما في اشكالها التعبيرية الشعرية الاولى . واذ يصدر الشعر عن القاعدة ، فانه يصدر عن ماض ما . الماضي هنا بمثابة السبب ، والحـاضر بمثابة النتيجـة . ويتم تمييز الشعر « العربـي ، الاصيل » مـن الشعر « المستورد الشعوبي » بمقياس دقيق هو الاتساق والانسجام والتآلف مع الاشكال التعبيرية الشعرية الاولى . فمقياس الصحة والفساد ، الاصالـة والهجانة ، هو كذلك مسبق ، اي انه مقياس **ماضوي** .

ثانيا ، اذا كان الواقع هو ما نواجهـه ونعانيه الآن وهنا ، وليس مـا عاناه السلف ، أمس وهنالك ، فان الماضويـة شكل للانفصال بـين اللغـة والواقع . ولا تكون اللغة هنا الا هربا مستمرا من الواقع ، اي من الفعل . واذ تنفصل اللغة عن الواقع ، الآن وهنا ، تصبح بالضرورة مبتذلة، ويصبح « محتواها » مبتذلا ، هو ايضا بالضرورة . بل ان اللغة تحل ، في النتيجة ، محل العمل ، لانها اذ تنفصل عن الواقع فانها تلغيه ، واذ تلغيه تحل محله.

ثالثا ، في هذا المنظور نفهم كيف ان الثقافة السائدة (الموروثة) تؤكد دائما على ان مهمة الشاعر (وكل شخص) هـي ان يقبـل ويسوغ ، لا ان يسأل ويبحث . « لا جديد تحت الشمس » : تلك هـي الحكمة الشعريـة السلفية . **فالمنوالية** ليست قيمة ، بحد ذاتها ، وحسب ، وانما هـي ايضا معيار اول . وطبيعي ان يكون الابـداع ، في هذا المنظور ، خروجـا ــ اي شذوذا وانحرافا ... الخ وان لا يكون الشعر في الحاضر الا **تحييننا** للشعر في المـاضي .

- ٤ -

مفهوم الاصالة ، كما عرضناه ، هو احد المقومات الاساسية للثقافة العربية « الحديثة » ، السائدة . وهو يكشف عن أمرين : التوكيد على الاختلاف ، حين تكون المسألة مسألة المقارنة بين العرب والامم الاخرى ، والتوكيد على الائتلاف ، حين تكون المسألة مسألة العلاقة بين العربي « الحديث » والعربي « القديم » . وينتج عن هذا المفهوم موقف فني تقويمي يؤكد على ان الشعر العربي ، اليوم ، يجب ان يكون نموا تطوريا للشعر العربي القديم ، او على الاصح « ابنا » له . فللشعر القديم « نظام » فائق كامل : الجمال « صورته » ، والحقيقة « فحواه » ، والفضيلة «ممارسته» . فاذا انحاز الشاعر العربي الى غيره ، فذلك لا يعني ان هذا النظام غير صالح ، وانما يعني ان الشاعر جاهل ، وان جهله يشوش طاقته الشعرية ويفسدها : الخطأ من الشاعر لا من النظام . لذلك لا قيمة لأي شعر عربي يتعارض مع هذا النظام ، بل انه لا يكون « عربيا » .

هذا المفهوم بذاته ، وبما يستلزمه على الصعيد الفني ــ التقويمي جزء اساسي من الممارسة الايديولوجية السائدة . ففي هذه الممارسة علاقة عضوية بين « الكلام » و « السلطة » ، بحيث ان « السيد » اسمه « الآمر » الذي لا يريد غير الطاعة ، وان هذه الطاعة تتم بمقتضى « الاصول » . « السيد » هو ، اذن ، المصدر « الاول » لمشروعية الكلام . حتى لفظة « السيد » نفسها ليست الا **تنويعا سياسيا** على لفظة « الاصيل » . ومن هنا كانت « الاصالة » المصدر الاول لمشروعية الكلام . وهكذا يتبين ان مفهوم الاصالة في الممارسة الايديولوجية السائدة ، **« استحداث » ثقافي ــ سياسي من اجل تسويغ استمرار السلطوية القمعية** ، اي استمرار الفئات التي « ترث » « الاصيل ــ القديم » في سيادتها وسيطرتها .

الذين يؤمنون بتثوير الحياة العربية تثويرا شاملا ويعملون له ،

يرفضون ، بالضرورة ، الايديولوجية العربية السائدة ، اي انهم يرفضون، بالضرورة ، مفهوماتها ومستلزماتها الثقافية ــ السياسية ، والاقتصادية ــ الاجتماعية . والاصالة هي ، بين هــذه المفهومات ، الاكثر اكتنازا بطــاقة التمويه والتضليل ، اي الأكثر مدعاة للنقد والرفض .

لكن رفض الاصالة كمفهوم لا يستدعي رفضها كلفظة . فمن الممكن ان نستخدم هذه اللفظة ، ونعطيها دلالة جديدة . ونحدد الاصالــة ، في ضوء هذا المنظور ، بانها **فذوذية التجربة الابداعية وفرادتها** . هكذا حين اصف قصيدة بانها اصيلة ، لا اعني انها صادرة عن اصل قديم ، او جارية مجراه، وأنها تكتسب اصالتها من تشبهها بهذا الاصل ، وانما اعني ، على العكس، انها **فذة ، مغايرة للقديم ، وأنها تتجه نحو المستقبل لا نحو الماضي ، وأنها أصل ذاتها :** طبعا ، لا بمعنى انها منفصلة عن الشعب والواقع ... الــخ ، بل بمعنى انها ليست ابنة **نموذج ــ أب** ، وان لها بنيتها الفنية الخاصة بها، ورؤياها الخاصة بها ، وعالمها الخاص بها .

الشعر العربي الذي يمكن ان نسميه اصيلا ، في ضوء هذا المنظــور ، هو الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم ، اي هــو الذي يصدر عن ارادة تغيير النظام القديم للحياة العربية ، وعــن طمــوح الفئات الجديرة بهذا التغيير ، والقادرة على تحقيقــه ، والعاملة له ، لانــه قضيتها الاولى ومصلحتها الاولى . ولأنها ، بذلك ، تمارس دورها التاريخي والطبيعي . انه الشعر الذي يغير أولا طريقة استخدام أدواته ، لكي يستطيع ان يغير طريقة التذوق ، وطريقة الفهــم ، ولكي يتغير ، تبعا لذلــك ، دور الشعر ومعناه عما كانا عليه في النظام القديم للحياة العربية .

— ٥ —

من المشكلات التي ولدها مبدأ القياس على الاصل او النموذج،مشكلة التكون الثقافي للقارىء او للمثقف العربي نفسه . فهذا المبدأ يقتضي،عمليا، تناقل الموروث الثقافي بالطرق التفسيرية المحافظة . وهنا تكمن الاسباب التي أدت الى تكوين نموذج للمثقف العربي يمكن ان نسميه **المثقف المدرسي** ، وهو نفسه النموذج الذي يوجه المدرسة العربية ، اليوم،ويخطط لمناهجها التربوية ، ولتقدمها .

لا يصدر هذا النموذج ، في فهمه واحكامه ، الا عما تأسس واستقر ، سلفيا . وهو يشيع ، بفعل الطرق التفسيرية المحافظة ، مناخا ثقافيا يعنى بالمعلوم لا بالمجهول ، وتسيطر عليه نزعة التلقن لا نزعة الاكتشاف ، ونزعة القبول لا نزعة التجاوز . انه المناخ الذي ترمز اليه كلمة عمرو بن العلاء ، التي ذكرناها سابقا .

النخلية هي المعرفة الكاملة ، **والبقلية** هي التتلمذ الكامل . ويعني ذلك ان هذا النموذج المدرسي للمثقف العربي ينطلق ، أساسا من اليقين بـأن السلف النخلي يمثلون ، في الشعر خصوصا ، المعرفة الكلية النهائية . انهم اذن ، ينطلقون ، أساسا من نظرة خاطئة. فليس هناك من معرفةكلية نهائية في الشعر ، او في غير الشعر . ان مثل هذه المعرفة انما هي توهم ، ذلـك انها تناقض الواقع ، وتناقض التجربة والمنهج . فكل معرفة تحدث انطلاقا من تجربة محددة ، واستنادا الى منهج محدد ، وهي اذن نسبية وليست مطلقـة .

ثم ان القول بمعرفة كلية يعكس ضعفا انسانيا ازاء التاريخ ، حركـة وتغيرا . أضف الى ذلك أن الحقيقة لا تكتمل في الزمان ، لان الاتصال بـين الأنا والاخر لا يكتمل ابدا . وهذا يعني ان القول بمعرفة كلية ونهائية يؤدي الى تجميد الحياة والفكر والانسان في قوالب آلية جاهزة .

عن هذا المناخ نشأت طرق خاصة في الفهم والنقد. فالمثقف او القارىء العربي المدرسي يفترض أن الشاعر الجديد محكوم سلفا ، بفعل نسبته الى الموروث نسبة البقل الى النخل ، بأن يكتب نصوصا شعرية تصدر عن معرفة سابقة مشتركةبينهما . وهو لا يميز الشاعر في هذه المعرفة،الا بشيء واحد يقبل منه ان ينقل له هذه المعرفة بطريقة بيانية خاصة : **بلغة موزونة** . انه، بتعبير آخر،لا يتطلبمن الشاعر ان يكشف له عن شيء يجهله او ان يحرضه على ان يكشف بنفسه اشياء يجهلها ، بقدر ما يتطلب منه ان يذكره بشيء يعرفه . هكذا يقيس ، في فهمه وتذوقه ، الاشياء التي لا يعرفها على الاشياء التـي عرفهـا ، **ويحـاكم الافكـار الجديدة بمنطق الافكـار القديمـة** ، بحيث انه قلما يقبل او يتذوق نتاجا شعريا الا اذا كان يتحرك في اتجـاه الماضي او يستلهمه . أما النتـاج الذي يتحـرك في اتجاه المستقبل ، دون

استلهام الماضي . فهو اما أنه يرفضه ، وهذا هو الاغلب ، واما انه يشكك فيه ويهمله . وبما ان هذا النتاج يفرض عليه ، لكي يفهمه ، جهدا فكريا ، فانه لا يرتاح الى اي نص يفرض عليه جهدا تأمليا او نظريا . . وهو يسوغ عجزه هذا ، بالقاء التبعة على النص ذاته واتهامه بالغموض .

في هذا يحسب المثقف او القارىء العربي المدرسي ان المعرفة السابقة المشتركة بينه وبين الشاعر هي الفكرة وطريقة التعبير عنها ، معا . عدا انه **يخلط ، في مسألة التعبير ، بين اللسان (اللغة) والكلام .**

وتبعا لهذا المزج الخاطىء بين اللسان والكلام ، يتضح كيف ان محاربة التجديد ظاهرة تكاد ان تكون طبيعية ، اي انها من صميم الثقافة المدرسية . وقد بالغ المثقفون المدرسيون في تعقيد هذا المزج ، فنظروا له وفلسفوه . اللسان ـ كما يرون ـ قديم بالمعنى الفلسفي ، اما الكلام فمحدث : والمحدث لا يقوم بذاته وانما يقوم بالقديم . وبما ان الشعر الجاهلي هو الاصل الاول، زمنيا ، للشعر العربي ، فقد سمي ، بفعل عقلية النمذجة ، قديما . وهكذا حل ـ في الممارسة النقدية ، الكلام الجاهلي محل اللسان العربي . وهذا مما عنى انه لا يمكن ان يكتب شعر عربيافضل من الشعر الجاهلي، وعنى بالتالي ان كل كلام شعري جديد او محدث لا بد له من ان يكون قائما بالكلام الشعري القديم ، اي لا بد له من ان يكون تنويعا عليه ، او شكلا من اشكال استعادته .

هذا المزج بين اللسان والكلام ، في الشعر ، خاطىء . فلا بد ، في الابداع الشعري ، من التمييز الكامل بين اللسان والكلام .

اللسان واحد للجميع ، فهو مشترك اصلا ، اي لا يبدعه واحد بمفرده وانما هو ظاهرة اجتماعية . اما الكلام فشخصي ، اي يبدعه الفرد ، فهو ظاهرة ذاتية . لامرىء القيس والمتنبي وبدوي الجبل لسان واحد ، لكن لكل منهم كلامه الخاص المتميز . **فالشعر ليس اللسان ، وانما هو الكلام.** واذا كان اللسان بحرا ، فان الكلام هو التموج . لذلك ليست علاقة الشعر باللسان علاقة النتيجة بالسبب ، وليست نسبته اليه نسبة البقل الى النخل . وانما هذه العلاقة هي كعلاقة التموج بالبحر . فشعر الشاعر ، تموج متفرد في البحر الذي هو اللسان . وهو ، اذن ، كلام شخصي لا نموذج له الا ذاته . وعلى هذا ليست علاقة الشاعر الجديد بالماضي علاقة امتثال

لكلام الشاعر القديم ، وأنما هي **علاقة انبثاق او تفجر في اللسان ذاتــه** . فالجديد في الشعر العربي ليس تراكما على الشعر القديم أو استعادة له أو تنويعا عليه، بل هما كلاهما تموجان، لكل منهما فرادته، في البحر الشامل: اللسان العربي .

وهذا المثقف المدرسي الذي يعتقد ان المعرفة السابقة المشتركة بينه وبين الشاعر انما هي الفكرة وطريقة التعبير عنها معا ، يفاجأ دائما ، حــين يقرأ نصا شعريا جديدا ، بما يخالف اعتقــاده ، اذ يتضح له انه يجهــل طريقة التعبير . ومن هنا يسارع الى رفضها ، وبالتالي الى رفض النص بكامله .

وتنشأ عن ذلك ظاهرة اسميها **ظاهرة الاحالة** ، وهي ذات وجـــه مزدوج : الاول **تعويضي** ، يحيل القارىء الى الشعر غير العربي ، وذلك للاشارة الى أن هذا المثقف « مثقف » حقا ، وأنه يقرأ اكثر الشعر حداثة في العالم ، وأنه يفهمه . ثم انه « يترجمه » امعانا في التوكيد على انــــه « مثقف » حقا . وهكذا تمتلىء الصحف والمجلات العربية بشعر مترجم هو ، في معظمه ، دون مستوى الشعر العربي الجديد الذي يرفضه هذا « المثقف » ، بل انه غالبا شعر هزيل ، ومع ذلك يقف ازاءه معجبــا حتى الانبهار ، أحيانا .

أما الوجه الثاني **فنقدي** يحيل دائما ، في التقويم ، الى الشيء غير المطلوب. أي أنه يبحث في الشعر عن الجانبالذي هو ، بذاته،غير شعري: الموقف ، الفكرة ، الاتجاه .. الـخ ، أو ، بتعبير آخر ، يفسر القصيـــدة بعناصر لا تدخل في شعريتها ، ولذلك يقومها بهذه العناصر.ومن هنا ينظر الى الشعر بمنطق القيمة **الاستعمالية ـــ الوظيفيـــة** ، وينظر الىالشعـــراء على أساس من العلاقة الصداقية ، أو العلاقة الانتمائية . ومن هنا نفهم كيف أن النقد المدرسي السائد لا يتطلب من الشاعر أن يكتب شعرا ، بالمعنى العميق للكلمة ، بقدر ما يتطلب منه موقفا معينا ، أو اتجاها معينا، او فكرة معينة ، اي انه يتطلب شيئا هو ، بذاته ، غير شعري .

في هذا كله ما يوضح الطابع الاساسي للثقافة العربية السائدة وهي انها تتحرك ضمن **حدين** : افعل هذا ، لا تفعل ذاك . فهي ليست ثقــافة بحث وتفجر واستقصاء وتجاوز ، بقدر ما هي ثقافة امر ونهي .

اعتقد ان لمقايسة الشعر بالعمل ، كما تمارسها الاوساط الثقافية العربية ، اليوم ، فهما ونقدا وتذوقا ، اسبابا تاريخية ترتبط بالموروث النقدي الشعري ، في جوانبه التقليدية . ويحسن بنا ، لكي نتفهم هذه المسألة ، ان نتفهم هذه الاسباب . ويبدو لي ان مردها جميعا هو مبدأ القياس على الاصل او النموذج ، من جهة ، ومبدأ المشابهة بين عمل « اليد » وعمل « اللسان » ، من جهة ثانية .

فقد نشأ الشاعر العربي الاول عضوا في جسم اجتماعي هو القبيلة. فهو ، بالفطرة ، شاعر جماعة . انه **الشاعر ـ الجماعة** ، أعني بذلك ان اتحاده بالجماعة جوهري وكلي بحيث ان انفصاله عنها كان يرمز الى شكل من اشكال الموت : **يُنْبَذ** ، او « **يفرد** » كما يعبّر **طرفة** . ومع أن هناك امثلة على الانفصال والخروج ، كعروة بن الورد ، وكامرىء القيس ، فان الصورة السائدة للشاعر الجاهلي هي الاتصال . فهو متكلم باسم جماعة ، وقيمته الاولى تكمن في جماعيّته . وهو ، من هذه الناحية ، مذيع لفضائل القبيلة في المقام الاول، والشعر أداة هذه الاذاعة. وللمذيع وظيفة مزدوجة : يمتدح الصديق ويهجو العدو . بالمدح يحشد ويجيّش ، وبالهجاء يهجم ويضرب : كان الكلام حربا ثانية ، وأحيانا حربا بديلة . وعلى هذا المستوى كان الشعر والعمل واحدا .

لعل في هذا ما يضيىء اختلاط الادب ـ الشعر بالادب ـ السلوك . فالادب ، في أصله الاشتقاقي ، هو من جهة الاخلاق ، من جهة السلوك ، من جهة العمل . وبعد ان تطورت لفظة ادب ، وأخذ الادب معناه الادبي الخالص ، استمر النظر اليه باعتباره تجسيدا بالكلام او ، على الاصح ، باللسان ، لمكارم الاخلاق وللافكار الخيرة . وكان هذا النظر يسود في الاوساط المحافظة او التقليدية .

أدى مبدأ قياس الادب على الاصل ، في الممارسة الفكرية ، الى مبدأ قياس الادب على العقل . وقد ترسخ هذا المبدأ بفعل التجربة الدينية التي تفصل بين « الروح » و « الجسد » ، اي بين العقل والغريزة . ويتضمن هذا الفصل موقفا تقويميا : الروح افضل من الجسد ، والعقل خير من الغريزة . العقل يصل الانسان بالحقيقة ، والغريزة تفصله عنها . الاول اساس للوضوح ، والثانية اساس للتشوش . ومن هنا اقامت هذه الممارسة الفكرية عالما عقليا يناقض عالم العواطف . ربطت الاول بما وراء الطبيعة ومجدته ، وربطت الثاني بالطبيعة وقهرته . وقد نتجت عن هذا الفصل مقاييس واحكام : العقل موضوعي ، منظم ، واضح ، غير متناقض، برهاني ، تكراري . ينهض اذن على القاعدة او القانون . يكون الكلام ، تبعا لذلك ، عقليا او لا يكون الا لَغْوا . اما عالم الطبيعة او الغريزة فغير منطقي وغير برهاني ، وهو مشوش ومتناقض . ينهض اذن على اللاقاعدة. وكل ما يصدر عنه باطل ولا يؤدي الى اية معرفة صحيحة .

عن المبدأين السابقين نتج مبدأ قياس الادب على العلم . والعلم هنا ، اعني في الموروث النقدي الشعري ، هو علم الشعر ، اي علم الفصاحة والبيان ، الذي اختص به العرب ، وحدهم دون سواهم ، والذي كانت الجاهلية نموذجه الشعري الكامل .

ومن الجدير هنا ان نلاحظ ان الشكل يتطابق مع الوظيفة في كل تقدم حضاري ، بحيث ان تغير الوظيفة يستتبع ، بالضرورة ، تغير الشكل . ومع ان المجتمع العربي حقق في تاريخه الاول خطوات متقدمة على الحياة الجاهلية ، مما أدى الى تغير وظيفة الشعر ، ولو نظريا ، فان شكل الشعر كما رسمته الجاهلية لم يتغير . فالشاعر العربي الذي شهد انقلاب الحياة العربية من الجاهلية الى الاسلام ، اخذ يعبر عن حياته الجديدة بأسلوب التعبير الذي ابتكرته الجاهلية نفسها ، ويمتدح الخلفاء بالاشكال والطرق الفنية ذاتها التي كان شعراء الجاهلية يمتدحون بها الملوك والامراء ورؤساء القبائل .

وهذا مما أكد الانفصال بين المعاني والاشكال ، وأكد على ان الشعر بعد الجاهلية يجب أن يكون نوعا من المطابقة او التكيف مع الاصل ، اي مع القديم : البيان الجاهلي كشكل تعبيري . والتكيف بياني واخلاقي معا : يتطابق سلوك الخلف مع النموذج السلفي للسلوك ، ويتطابق تعبيره مع

النموذج البياني للتعبير . ويستند هذا التكيف مع القديم الى الايمان بأن القديم كامل ، نهائي ، واضح ، وبأنه عقلي منطقي . ويعني ذلك ان الشعر القديم هو ، بالنسبة الى ما يخلفه ، في مقام الاجمال وكل ما يأتي ، فيما بعد ، من فكر او شعر ، انماهوفي مقام التفصيل .

هذا يعني ان الثقافة العربية الشعرية تنحدر كالينبوع من منبعه ــ الجاهلية : والافضلية تتدرج تبعا لتدرج القرب من المنبع . وشعر الشاعر، ان كان يريد أن يكون شاعرا حقيقيا ، يجب ان يكون تمرسا بمحاكاة الاصول الاولى .

- ٨ -

مما تقدم ، تتضح النقاط التالية :

١ ــ ترسئخ في التقليد النقدي الذي غلب على الثقافة الشعرية العربية ، مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون ، واعتبار الشكل بمثابة وعاء حيادي ، قائم بذاته ، موجود قبل الشاعر .

٢ ــ وترسخ في التقليد ان الشاعر « يرث » ، شكل تعبيره ، وهو شكل كامل ، وليست مهمته ان يبتكر اشكالا مغايرة ، وانما هي ان يحسن الصياغة ــ اي ان يحسن التأليف بين هذا الشكل وأفكاره او عواطفه .

٣ ــ الشعر ممارسة باللسان كالعمل الذي هو ممارسة باليد . (وجرح اللسان كجرح اليد ، يقول امرؤ القيس) . وبما ان الامة حلت محل القبيلة ، فان الشاعر اللاحق يجب ان يكون اتصاله بالامة ، أخلاقا ونظاما ، كاتصال سلفه الشاعر الجاهلي بالقبيلة ، أخلاقا ونظاما . ان على الشعر اذن ، لكي يسوغ وجوده ، ان يكون مباشرا وفعالا ، ان يكون محاكاة للعمل . ولا يكون كذلك الا اذا كان تعليميا ، تبشيريا. ومعنى ذلك ان « نظام القول » **اكتمل** في القديم ــ الجاهلية. واكتماله نهائي ، شأن الجسد او « النظام العضوي » . ولهذا يتحتم على الوقائع ان تدخل في دائرة كماله .

عن هذا كله ، وفي مناخه ، نشأت المشكلات التي تواجهها التجربة الشعرية العربية **الحديثة** .

اوجز ما تقدم فأقول ان القول بكلام شعري قديم ، قياسا على الكلام الديني القـديم هو في اساس مشكليـة « عصر النهضة » ، اي مشكليـة الحداثة . فقد عنى هذا القول ان ثمـة اعجـازا لغويا دنيويـا ، يستمـد استمراره ومعياريته من الاعجاز اللغوي الديني . وكما ان الاعجاز الديني يتصـف بالثبات النموذجي الاصلي ، فان الاعجاز اللغـوي الدنيوي يتصـف هو ايضا بمثل هذا الثبات. كل جديد ، اذن ، « نقص يتدنى» ، بالضرورة وليس « كمالا يسمو » . لذلك لا تمكن مضاهاة القديم ، ناهيك عن تجاوز اشكاله . واقصى ما يمكـن ان يوصف به ما يسمـى « بالجديد » هو أنه « ترميم » في بعض نواحي القديم ، و « تهذيب » في بعضها ، و « زخرف » في بعضها الآخر . ان غايته ، بتعبير آخر ، هي ان يمثل بعض « الزيادة » ، او بعض « الزينة » او بعض « القوة » ، وكل ذلك لاحداث « بعض المنفعة »، « شريطة أن يكون متصلا بالقديم » ، بحيث يكون « هو هو » .

ومعنى ذلك ان مفهوم « الجديد » او « الحديث » نافل ، بل ليست له ، بذاته ، اية قيمة . وما يكتبه الخلف لا يجوز ان يكون الا تفريعـا او تنويعا على ما كتبه السلف : فهناك أصل قـديم واحد يتشعب ويتفرع . تلك هي خلاصـة الموقف في « عصر النهضة » ، والذي عبّر عنه ، نظريا ، افضل تعبير ، مصطفى صادق الرافعي .

ولم تخرج المحاولات الشعرية (والفكرية ايضا) في مواجهة الوقائـع الناشئة عن التلفيقية . وتنحصر هذه المحـاولات في مستويين : مبـاشر ، يمثله الرصافي ، وهو تناول موضوعات ناشئة (حديثة) بأسلوب قديم ؛ اما الآخر فأقل مباشرة ، ويمثله خليل مطران ، وهو التوفيـق بين الاصل والتطور ، اي بين السليقة العربية ، كما يعبّر مطران ، والثقافة الحديثة.

هذه التلفيقيـة هي في اساس ارساء الثنائيات المتعارضة التي تشل

حركة الابداع ، من حيث أنها تأطرها في دائرة مسبقة ، وتشرطها بها ، على جميع المستويات . وقد نتجت هذه الثنائيات كلها من الثنائية ــ النموذج / الاصل ، التي هي الثنائية الدينية : القديم / المحدث ، الروح / الجسد، الجنة / الجحيم ، الملاك / الشيطان . وتقابلها ، فلسفيا ، ثنائية : الوحي / العقل ، الدين / الفلسفة ، وشعريا ، ثنائية : اللفظ / المعنى ، الخطابة / الكتابة ، الارتجال / الروية ، الطبع / الصناعة ، وحضاريا ، ثنائية : البادية / المدينة ، العرب / اليونان ، العرب / الغرب ، النبوة / التقنية .

ولم تقدر الممارسة الشعرية عند جماعة الديوان ، و **خليل مطران** وحركة **ابوللو** ان تتجاوز هذه المشكلية ، فنيا . من جهة ، **بقي الانفصال قائما بين النظرية الشعرية والنص الشعري** . وكانت النظرية اكثر تقدما . ومن جهة ثانية ، لم يعد هؤلاء النظر ، اساسيا ، في بنية البيان العربي الموروث ، وبنية التعبير الشعري العربي الموروث ، وانما اقتصر موقفهم على الافادة من الشعر الغربي ، شكليا ، فيما يتعلق بالوزن والقافية ، على الاخص . ولهذا بقي تجديدهم شكليا .

ليست النظرية عن الكتابة هي التي يجب ان تسبق الكتابة ذاتها ، وتوجهها بل العكس هو الصحيح : يجب ان **تنبجس النظرية من النص الكتابي** . وفي هذا يشكل نتاج جبران خليل جبران ظاهرة من مستوى آخر تتمثل في تجاوز القديم العربي وصهره في قديم اشمل يوناني ــ مسيحي ــ كوني ، وفي التعبير ، تبعا لذلك ، بطرق وأشكال لم يعرفها القديم العربي وأنكرها « شعراء النهضة » . ومن هنا كان هذا النتاج بؤرة التمعت فيها دلالات ذات اهمية بالغة في التجربة الشعرية العربية الحديثة ، وفي ارساء مفهوم الحداثة . أوجز هذه الدلالات في النقاط التالية :

آ ــ نقل الاهتمام الشعري من عالم الفصاحة البيانية الى عالم تجربة رمزية تقوم على علاقة جدلية بين المرئي واللامرئي ، وعلى تماثل بين الانسان والكون ، وعلى ان العالم حركة والشعر تركيب مجازي لهذه الحركة .

ب ــ ليس العالم شيئا مخلوقا منتهيا ، وانما هو اندفاع متحرك لا ينتهي. انه يولد باستمرار .

ج ــ رفض الشريعة ، او القواعد المسبقة ، على جميع المستويات .

د ــ الانسان كائن خــلا ّق ــ يشارك في الخلــق الالهــي ، وليس الخلــق الشعري الا صورة للخلق الكوني بكامله .

هـ ــ ليس الشعر مجرد انفعال او تعقل ، وانما هو رؤيا شاملة للكون ، وبحث دائم عن المطلق .

و ــ الحداثة انفصال :

- انفصال على مستوى عكس نظام التعبير التقليدي ،
- انفصال على مستوى المطابقات بين المرئي واللامرئي ،
- انفصال على مستوى ارتياد المحتمل والمجهول .

من الناحية الاولى يحمــل تعبيره ما يعكس نظــام العالــم السائــد ونظام العقلنة السائدة . ففي شعره ، ينفصل عن عالم العادات الضاغطة ، ويرفض المنطق والمالف العادي .

ومن الناحية الثانية يزخر نتاجه بحس التواصل بين الذات والطبيعة والشعور بوحدة الاضداد ، وتميل الصورة الى ان تكون كونية . فهي ليست وصفية تزيينية ، وانما تفتح افقا .

ومن الناحية الثالثة يبدو الشعر في نتاج جبران رغبة تظل رغبة،وبحثا يظل بحثا . ذلك ان العالــم ليس جــاهزا معطى ، وانما هو لكــي يكشف باستمرار .

ز ــ فتح مجالات جديدة لاعادة النظر في مفهوم الشعر ، الموروث ، وفي بنيته وفي معناه .

واذا اشرنا من جديد الى أن مشكلية التراث هي ، في اساسها،دينية، والى ان مواجهة هذه المشكلية كانت ، شعريا (وفكريا) تلفيقية ، بحيــث بقي قياس الشعر والادب على القديم (الدّين) قاعدة أولى ، تتجلى لنــا اهمية جبران الحاسمة في تأسيس أفق الحداثة الفنية العربية .

جبران خليل جبران
أو الحداثة/الرؤيا

بالهجرة ، اصبح الغرب (الاميركي هذه المرة) ، بالنسبة الى الشاعر العربي ، مكان اقامة ومناخ إلهام في آن . وهذا ما تفصح عنه حركة الشعر المهجري ، التي نشأت في بؤرة الحداثة الغربية ـ الاميركية : نيويورك .

ومن الطريف ان نشير هنا الى ان المرحلة الاولى من هجرة الشعراء العرب ، اللبنانيين والسوريين الى الولايات المتحدة سميت بـ « المرحلة الرومنطيقية » وهي المرحلة التي تبدأ سنة ١٨٧٨ ، وتنتهي في اواخر القرن التاسع عشر . وتعكس الصعوبات التي عاناها المهاجرون في هذه المرحلة . ابيات للشاعر مسعود سماحه ، يقول فيها : (ديوان مسعود سماحة ، ص ٣٣ ، نيويورك ١٩٣٨) .

كم طويت القفار مشيا ، وحملي فوق ظهري ، يكاد يقصم ظهري
كم قرعت الابواب ، غير مبال بكلال ، وقرّ فصل وحرّ
كم توسدت صخرة ، وذراعي تحت راسي ، وخنجري فوق صدري

على ان النشاط الثقافي بين المهاجرين لم يأخذ شكلا تنظيميا الا بظهور الصحافة العربية ، حوالى سنة ١٨٩٢ حيث انشئت اول جريدة عربية في نيويورك ، باسم « **كوكب اميركا** » . وفي سنة ١٨٩٨ انشئت جريدة « **الهدى** » وقد استمرت في الصدور حتى سنة ١٩٧١ . وكانت تعنى بالشؤون الاجتماعية والادبية والثقافية . ثم تأسست جريدة « **مرآة العرب** » سنة ١٨٩٩ ، واشتهرت بالدفاع عن القضايا الوطنية العربية ومهاجمة الحكم التركي . وفي سنة ١٩١٢ انشئت جريدة « **السائح** »

في نيويورك ، وكانت ملتقى لاقلام الشعراء والكتاب من اعضاء « الرابطة القلمية » وغيرهم . وقد انشأها عبد المسيح حداد .

وبين اهم المجلات « **الفنون** » التي انشأها في نيويورك نسيب عريضة سنة ١٩١٢ . ولم تعش طويلا . و « **المهاجر** » لامين الغريب الذي كان يؤمن بشكل خاص، بمواهب جبران، و « **السمير** » التي انشأها سنة ١٩٢٩ ايليا ابو ماضي . وقد خلقت هذه الجرائد والمجلات جوا ثقافيا عربيا ، آلف فيما بين المهاجرين انفسهم من جهة ، وحافظ من جهة ثانية على صلاتهم بالثقافة العربية وبالقضايا الوطنية العربية ، ونقل النتاج المهجري الادبي ، من جهة ثالثة ، الى الوطن الأم . وكان النتاج الاول الذي عرف واشتهر لامين الريحاني وجبران . وقبل ان تنشأ « الرابطة القلمية » بتوجيه جبران وقيادته الفكرية ، كان قد نشر بالعربية الكتب التالية : **الموسيقى** ، ١٩٠٥ ، **عرائس المروج** ، ١٩٠٦ ، **الارواح المتمردة** ، ١٩٠٨ ، **الاجنحة المتكسرة** ، (١٩١٢ نيويورك) وقد وصفها نعيمه بانها « حدث خطير» ، **دمعة وابتسامة**، ١٩١٤ ، **المواكب** ، ١٩١٩ ، **العواصف**، ١٩٢٠ . اما باللغة الانكليزية فكانت قد صدرت له الكتب التالية : **المجنون** ، ١٩١٨ ، **السابق** ، ١٩٢٠ .

وفي سنة ١٩٢٠ انشئت « الرابطة القلمية » (جبران ، نعيمه ، عبد المسيح حداد ، ندره حداد ، الياس عطاالله ، وليم كاتسفليس ، نسيب عريضه ، رشيد ايوب ، ايليا ابو ماضي ووديع باحوط ، فيما بعد) في مناخ ثقافي يمكن وصفه بالسمات الاساسية التالية :

١ ـ الاقتلاع المادي والمعنوي ، وما يرافق هذا الاقتلاع من هزات انفعالية وفكرية . فقد كان منشئوها يشعرون بالظلام الغامر الذي يسيطر على بلادهم ، سياسيا واجتماعيا وثقافيا ، ويشعرون ان انفصالهم عن هذا الظلام ليس الا من اجل ان يكتسبوا مزيدا من القدرة للعمل على تبديده ، واشاعة النور. ولذلك فان شعورهم بالاقتلاع كان يواكبه ويرافقه شعور عميق بالتأصل في بلادهم : في تراثها وحاضرها ومستقبلها جميعا .

٢ ـ التحدي الذي يثيره في نفوسهم وسطهم الجديد في العالم الاميركي الجديد . فان الفرق الهائل ، على جميع المستويات ، بين واقع بلادهم الذي لم يقدروا على تحمله او لم يقدر هو ان يتحملهم ، والواقع الجديد الذي احتضنهم ، ولد في انفسهم احساسا مزدوجا بالاغتراب : عن

واقعهم الاول ، لبعدهم عنه ، وعن واقعهم الجديد لاستحالة تأصلهم فيه . وهذا التفاعل اليومي مع حياة مختلفة ، وعقليات مختلفة ، وطبيعة مادية مغايرة ، خلق في انفسهم مشاعر متناقضة من العزلة ، ومن الحسرة على ماض اكثر سعادة وطمأنينة ، وعلى مستقبل غامض ، والعجز ازاء احداث جارفة ، والتطلع الى التجاوز ، والحلم بمستقبل افضل .

٣ ـ البحث عن **صحة** الحياة او العصر ، وسط **الداء** **الذي** يعانونه. وقد اتخذ هذا البحث منحيين : على الصعيد الفني ، منحى **التجديد** في طرائق التعبير ، اي منحى الخلاص من الطرائق القديمة . وعلى الصعيد الاجتماعي ، منحى **التغيير** ، اي الخلاص من الافكار والقيم والتقاليد القديمة . ومن هنا سيطر الطابع **النبوئي او الرسولي** في نتاجهم ، لكن بدرجات متفاوتة . ومن طبيعة النبوءة انها تعنى بالمستقبل . ومن هنا عنايتهم كذلك ، بالمستقبل العربي اكثر من عنايتهم بالماضي ، لكن بدرجات متفاوتة ايضا . والعناية بالمستقبل رمز **الحداثة** ، ورمز **اللانهاية** ، من جهة ثانية (مجموعة الرابطة القلمية لسنة ١٩٢١ ، مقدمة نعيمه . انظر كذلك : جبران لنعيمه ، ص ١٨٠ ـ ١٨١) .

ولجبران ابيات من قصيدة يرد بها على منتقدي نتاج الرابطة القلمية واتجاهها الادبي ، وكان بينهم شعراء من « العصبة الاندلسية » التي انشئت في اميركا الجنوبية (سنة ١٩٣٤) ، تكاد ان تلخص اهم الخصائص الرومنطيقية في نتاجه هو بالذات ، وفي نتاج اصدقائه الآخرين من اعضاء الرابطة ، والابيات هي هذه :

جاورتم **الامس** ، وملنا الى ... يوم موشى **صبحه بالخفاء**
ورمتم **الذكرى** واطيافها ... ونحن نسعى خلف طيف **الرجاء**
وجبتم **الارض** واطرافها ... ونحن نطوي **بالفضاء الفضاء**

د ـ في هذا كله ، وفي النتاج الذي صدر عنه وجسّده ، وبخاصة نتاج جبران ، قبل تأسيس الرابطة القلمية وبعدها ، نجد الينابيع المباشرة او القريبة لما يمكن ان نسميه بالاتجاه الرومنطيقي في الشعر العربي الحديث .

هـ ـ سنقتصر في دراسة الشعر المهجري على جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) باعتباره المثل الاعمق والاغنى لهذا الشعر ، وباعتباره مؤسسا لرؤيا الحداثة ، ورائدا اول في التعبير عنها .

- ١ -

((**جئت لاقول كلمة وسأقولها**)) ، يعلن جبران في خاتمة ((دمعة وابتسامة)) (١) ١٩١٤ ، فاللهجة التي يتكلم بها جبران في معظم كتاباته هي لهجة النبي . يمكن ، اذن ، ان نرى في نتاج جبران ، من الناحية التراثية ، استمرارا لتقليد عريق سامي عربي . فالموقف الاول السامي بعامة ، والعربي بخاصة ، هو الموقف النبوي . ويشير جبران في احدى رسائله الى ماري هاسكل سنة ١٩٢٩ الى ان **الطموح الجوهري ((للشرقي العظيم)) هو ان يكون نبيا**)) (٢) ، في حين ان طموح الروسي ان يكون قديسا ، والالماني ان يكون فاتحا ، والفرنسي ان يكون فنانا كبيرا ، والانكليزي ان يكون شاعرا كبيرا .

وللنبي ، في التقليد الديني ، خاصيتان متلازمتان : الاولى هي ان نبوءته مفهوم جديد او رؤيا جديدة للانسان والكون ، والثانية هي انها تنبىء بالمستقبل ، وتتحقق . ويشير المعنى الذي اتخذته كلمة نبي في العربية ، الى ان النبي يتلقى الوحي ، اي انه ليس فعالا بل منفعل. يُعطى رسالة فيبلّغها ، ولذلك يسمى رسولا . انه مستودع لكلام الله ، وليس فيما يقوله شيء منه او من فكره الخاص ، بل كل ما يقوله موحى من الله.

والنبي راء وسامع ، لما لا يرى ولا يُسمع . يرى المجهول والمستقبل ويسمع اصوات الغيب . وللنبوة مستويات . فمن الانبياء من يكمّل مهمات تاريخية عظيمة كأن يحرر بلاده او يفتتح بلادا اخرى . والنبوة ، بهذا المعنى ، ليست كلاما وحسب ، وانما هي عمل كذلك . فالنبي ، هو ايضا ، يقاتل ويحارب في سبيل العدالة . ومن الانبياء من يرى ملاكا

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران بالعربية ، دار صادر ، بيروت ، ص ٣٤٩ .

(٢) صايغ توفيق ، اضواء جديدة على جبران ، منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٦ ، ص ١٩٤ — ١٩٥ .

يكلمه ، ناقلاً اليه الوحي . ومنهم ، كموسى ، من يكلمه اللـه ، مبـاشرة ، وهذه حالة نبوية فريدة .

غير ان الصلة بين النبوة **والجبرانية هي ، الآن ، ما يهمنا . الجبرانية هي ، جوهريا ، نبوة انسانية** . وجبران ، بهذا المعنى ، يطرح نفسه كنبي للحياة الانسانية بوجهيها الطبيعي والغيبي ، لكن دون تبليغ رسالة آلهية معينة . والفرق بين النبوة الآلهية والنبوة الجبرانية هي ان النبي في الاولى ينفذ ارادة الله المسبقة ، الموحاة ، ويعلم الناس ما أوحى له ، ويقنعهم به. اما جبران ، فيحاول ، على العكس ، ان يفرض رؤياه الخاصة على الاحداث والاشياء ، أي وحيه الخاص .

وحين نفرغ النبوة من دلالتها الالهية ، نجد انها الطريقة والغاية لنتاج جبران كله . فجبران يقدم مفهوما جديـدا ، ضمن تراث الكتابة الادبيـة العربية ، للانسان والحياة ، وهو يوحي بما سيكون عليه المستقبل . وهو ليس منفعلا بل فعال ، وهو يرى الخفي المحجوب ويلبي نداءه (١) و «يسمع اسرار الغيب » (٢) ويعلنها. والمعلوم عنده ليس الا **«مطية الى المجهول» (٣)**.

وجبران كذلك منخرط في التاريـخ من اجل تغيير الواقـع والحيـاة والانسان ، فهو لا يقول ، وحسب ، بل يعمل كذلك لتحقيق مهمات تاريخية كبرى . فهو في نتاجه ، يجمع بـين اضاءة الحاضر (الكتابة الاصلاحيـة ـ الثورية) واضاءة المستقبل (الكتابة التي تحاول الكشف عن المجهول وتجاوز الواقع الى ما وراءه) .

---

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٥١٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٥١٦ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٥١٨ .

- ٢ -

يصح ، في هذا الضوء ، ان نسمي جبران كاتبا **رؤيويا** . والرؤيا ، في دلالتها الاصلية ، وسيلة الكشف عن الغيب ، او هي العلم بالغيب . ولا تحدث الرؤيا الا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات . ويحدث الانفصال في حالة النوم ، فتسمى الرؤيا عندئذ حلما ، وقد يحدث في اليقظة ... لكن ترافقها آنذاك **البرحاء** . والبرحاء هي كذلك نوع من الانفصال عن العالم المحسوس ، واستغراق في عالم الذات . ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل اليه المعرفة .

وتتفاوت الرؤيا ، عمقا وشمولا ، بتفاوت الرائين . فمنهم ، ممن يكون في الدرجة العالية من السمو ، من يرى **الشيء على حقيقته** ، ومنهم من يراه ملتبسا ، وذلك بحسب استعداده . واحيانا يرى الرائي في **حلمه** ، واحيانا يرى في قلبه . وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعدا لاختراق عالم الحس او حجاب الحس ، تكون رؤياه صادقة . ومن هنا تفضلها الرؤيا ، في الحلم ، لان خيال النائم اقوى من خيال المستيقظ ، اعني ان النائم يخترق بطبيعته حجاب الحس . ولهذا ، فان الرائي بقلبه يكون ، بفضل البرحاء ، نائما عما حوله ، مستغرقا في الرؤيا .

ويشبّه ابن عربي الرؤيا **بالرّحم** . فكما ان الجنين يتكوّن في الرحم ، كذلك **يتكون** المعنى في الرؤيا . فالرؤيا اذن نوع من الاتحاد بالغيب ، يخلق صورة جديدة للعالم ، او يخلق العالم من جديد ، كما يتجدد العالم بالولادة .

والرؤيا اذن تُعنى ببكارة العالم ، ويُعنى الرائي بأن يظل العالم له جديدا ، كأنه يُخلق ابتداء ، باستمرار . ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس ، لانه عالم الكثافة ، اي عالم الرتابة والمادة ، وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التجدد المستمر ، من حيث انه احتمال دائم .

من هنا كذلك يرفض الرائي عالم المنطق والعقل . فالرؤيا لا تجيىء وفقا لمقولة السبب والنتيجة ، وانما تجيىء بلا سبب ، في شكل خاطف مفاجىء ، او تجيىء **اشراقا** .

والرؤيا اذن **كشف** . انها ضربة تزيح كل حاجز ، او هي نظرة تخترق الواقع الى ما وراءه . وهذا ما يسميه ابن عربي علم النظرة . وهو يخطر في النفس كلمح البصر . وبما انه يتم دون فكر ولا روية ، ودون تحليل او استنباط ، فانه يجيء بالطبيعة **كليا** ، اي لا تفاصيل فيه . ومن هنا يجيء ، بالتالي ، **غامضا** . فالغموض ملازم للكشف . الا انه غموض شفاف ، لا يتجلى للعقل او لمنطق التحليل العلمي ، وانما يتجلى بنوع آخر من الكشف ، اي من استسلام القارىء له فيما يشبه الرؤيا . **اننا لا ندرك الرؤيا الا بالرؤيا** . فما يتجاوز منطق العقل ، لا يصح ان نحكم له او عليه بهذا المنطق ذاته .

والرؤيا من هذه الناحية ، تكشف عن علاقات بين اشياء تبدو للعقل انها متناقضة ولا يربط فيما بينها اي شكل من اشكال التقارب . وهكذا تبدو الرؤيا ، في منظار العقل ، متضاربة وغير منطقية . وربما بدت نوعا من الجنون .

والرؤيا هنا تتجاوز الزمان والمكان . اعني ان الرائي تتجلى له اشياء الغيب خارج الترتيب او التسلسل الزماني ، وخارج المكان المحدود وامتداده . فالسبب هنا متساوق في وجوده مع النتيجة ، وليس بينهما اي فاصل زمني . العلاقة السببية هنا تنحل الى علاقة وظيفية بين التأثير والتأثر . في الاولى فاصل زمني ، لكن التأثير والتأثر يحدثان في اللحظة الواحدة ذاتها .

وهكذا يمكن وصف الرؤيا بأنها استمرار للقدرة الالهية ، كما يعبّر ابن عربي .

وطبيعي ان غنى الرؤيا مرتبط كما اشرنا بغنى صاحبها ، اي بقدرته على الابتكار .

والرؤيا اذن **ابداع** . ويمكن تعريف المبدع ، على صعيد الرؤيا ، بانه من يبدع « في نفسه صورة خيالية او مثالا ويبرزه الى الوجود

الخارجي » . وكل شخص لا ينطلق من هذا الابداع في نفسه لا يسمى مبدعا . فالابداع الحقيقي هو ابداع **المثال** – اي مثال الشيء **الذي** سيتحقق في الخارج .

وقد يكون الابداع كشفا لما لم يعرف بعد ، وقد يكون تأليفا جديدا لاشياء معروفة ، شريطة ان يجيىء هذا التأليف « **شكلا لم يعرف بعد** » . ومن هنا نشوة المبدع بابداعه ، لانه يشعر انه يتجاوز المألوف والعادي ، ويقدم صورة جديدة للعالم . وحين تصبح الرؤيا كشفا لا يعود الرائي ينظر الى العالم بعين الحس ، وانما ينظر اليه **بعين الخيال** او **بالعين الثالثة** ، او **بعين القلب** .

يتحدث جبران عن العين الثالثة في احدى رسائله الى ماري هاسكل ، سنة ١٩١٣ ، فيقول انه كان للفنان الاغريقي عين اثقب من عيني الفنان الكلداني او المصري ، ويد اكثر مهارة ، لكن لم تكن له تلك **العين الثالثة** التي كانت لهما . ويصف هذه العين الثالثة التي عجزت اليونان عن اقتباسها من مصر وفينيقيا وبابل بأنها « **تلك الرؤيا ، تلك البصيرة ، ذلك التفهم الخاص للاشياء الذي هو اعمق من الاعماق واعلى من الاعالي** » (١) .

ويتحدث كذلك عن هذه العين ويسميها «**عين العين**» في معرض كلامه على **وليم بليك** حيث يقول : « **لن يتسنى لأي امرىء ان يتفهم بليك عن طريق العقل ، فعالمه لا يمكن ان تراه الا عين العين . ولا يمكن ابدا ان تراه العين ذاتها** » (٢) .

والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب ، هو ان الرائي بالرؤية الاولى اذا نظر الى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير ، اما الرائي بالرؤية الثانية فاذا نظر اليه يراه لا يستقر على حال ، وانما يتغير مظهره وان بقي جوهره ثابتا . فتغير الشيء تغيرا مستمرا في نظر الرائي يدل على ان هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس ، ويعني ان رؤياه انما هي كشف . فالتغير هو مقياس الكشف . ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر .

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٩٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٦٢ .

وليس تقلّب القلب المستمر الا شكلاً من أشكال التساوق مع التقلب المستمر للعالم الخارجي . والعقل عاجز عن ادراك هذا التقلب ، في حركته، فهو لا يعرفه الا متى صار **ماضيا** . ولذلك فان العقل يقف عند حدود ما استقر ، أي ما صار ماضيا ، اما القلب فيعنى بما لم يأت ، بالمستقبل . القلب يحرر ، اما العقل فيأسر . **ومن « فسر القلب بالعقل فلا معرفة له بالحقائق** » ، كما يعبّر ابن عربي (١) . بل اكثر : ان الرؤيا تكشف عما يعتبره العقل محالا ، كأن تجمع مثلا بين النقيضين ، كأن يرى الانسان نفسه ، في اللحظة ذاتها ، في مكانين مختلفين ، في الحلم . (مثال صورة الشخص في الماء : تتموج ، تتقلص ، تكبر ، تصغر ... الخ ... والشخص باق على حاله : هو محسوس ، وهي كذلك محسوسة ...) .

ويقول ابن عربي في هذا الصدد : **« فما اوسع حضرة الخيال وفيها يظهر المحال ، بل لا يظهر فيها على التحقيق الا وجود المحال »** (٢) .

لهذا يمكن القول ان ما تكشفه الرؤيا ، تعارضه ، بالضرورة ، الأدلة العقلية ، ذلك ان الحس والعقل لا يدركانه .

---

(١) الفتوحات : ٣ / ١٩٨ .
(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٣١٢ و ٨٥ .

- ٣ -

يعرّف ابن خلدون الرؤيا بأنهـا « مطالعـة النفس لمحـة من صـور الواقعات ، فتقتبس بها علم ما تتشوق اليه من الامور المستقبلية » (١) . وهو يقـرن الرؤيا بالجنـون ، فيقول عن المجـانين في معرض كلامـه على الاشخاص الذين يخبـرون بالكائنـات قبل وقوعها بطبيعـة خاصة فيهم يتميزون بها عن سائر الناس ، ولا يرجعون في ذلك الى صناعة ، بل يتم لهم ذلك « بمقتضى الفطرة » ـ يقول : **« ان المجانين يلقى على ألسنتهم كلمات من الغيب ، فيخبرون بها »** . وكثيرا ما قرن **بين النبي والمجنون في التقليد الديني القديم** (٢) .

الجنون ، اذن ، نـوع من رؤيا الغيـب . وهو ، من حيث انه رمـز شعـري ، يمنح الشاعر مزيدا من الحريـة ليعبّر عن غير الطبيعـي وغير العادي ، بدءا من الطبيعي ـ العادي . والجنون ، عند جبران ، يشير الى مغامرته الروحية والى التوتر التراجيدي في بحثه عن المطلـق ، بدءا من **الثـورة** على المجتمع ، **تقاليد** وشرائع . وهو يشير كذلك الى الدوار الذي يصيب الانسان حين يواجـه الغيب او السر . وكثيرا ما قرانا ونقـرأ ان اشخاصا عادوا من ريادتهم مجانين ، اما بسبب الاخطار التي واجهوها ، واما لانهم خرقوا وراوا ما لا يحق للانسان ، تقليديا ، ان يخرقه او يراه .

ويتحدث جبران عن شخصية **المجنون** في كتابه الذي يحمل العنـوان نفسه والذي نشره سنة ١٩١٨ ، فيقـول : « انه بعيـد ومختلف . . . **انه ينتشلني ، واود ان ارتفع بحياتي الى مستواه »** (٣) .

---

(١) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١٠٢ .
(٢) انظر : التوراة ، الملوك الثاني ٩/١١ ، ارميا : ٢٩ ، ٢٦ .
(٣) اضواء جديدة على جبران ، ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦ .

اذن ، حين يتقمص جبــران ، ككاتب راء ، المجنــون ، فانه يتقمص شخصا ينطق باسمه ، شأنــه مع « النبي » و « السابق » و « التائه » . فهؤلاء الاشخاص وجوه متعددة لحقيقة واحدة : جبران الرائي . ومهمــا اختلف هؤلاء الاشخاص فان لهم صفة ثابتة مشتركة هي الرغبة في الوصول الى ما يتعذر الوصول اليه ، ومعرفة ما لا يعرف .

يستهل جبران كتابه المجنون بمقطوعة عنوانها : **«كيف صرت مجنونا؟»** فيرى انه صار مجنونـا حين وجد ان « براقعه سرقت منه » . ومنذ هذه اللحظة ، قبلت الشمس وجهه للمرة الاولـى ، « فالتهبت نفسي بمحبـة الشمس ولم اعد بحاجة الى براقعي » (١) .

فزوال الحجاب يؤدي الى الاتحاد بالشمس ، اي بالنـور والاصل ، ويؤدي الى معرفة ما كان الحجاب يحـول دون معرفته . والحجـاب رمز مزدوج للواقع : انه حاجز ودعوة في آن . حاجـز لانه يخبىء وراءه شيئا يمنع الوصول اليه ، ودعوة لانه حيث يوجد حجاب يوجد سر ، اي يوجد نداء لكشف السر . فالحجاب كالباب : يغلق فنريد ان نفتحه . ثم ان الباب استشفاف ، رغبة في افتتاح كل كائن مغلق . والحجاب كذلك هو النـور الظاهر : العين الجسمية الظاهرة تنبهر به ، اما العين الثالثة او عين العين فترى انه عتمة تخفي وراءه النور الحقيقي .

من هنا راى جبران في جنونـه « الحريـة **والنجاة معا** » (٢) . فكأن الجنون التقاء بالذات الحقيقية ومن ثم غوص في اسرارها ، وسير في اتجـاه اللانهائي وغير المحـدود . عن هذا المعنى تعبّر كذلك مقطوعـة له بعنـوان المجنون في كتابه **التائه** ، ١٩٣٢ (٣) .

بدءا من الجنون تتغير علاقات الانسان مع الكون . واول ما يتغير منها علاقته مع الله . ففي المقطوعـة الثانية من كتـاب المجنون ، **وهي بعنـوان « الله »** (٤) ، نفي كامل للعلاقـة التقليديـة بين الله والانسان ، وتأسيس لعلاقة جديدة .

---

(١) المجموعة الكاملة (المعربة) ، ص ٩ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٤١٨ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٠ .

في هذه العلاقة الجديدة :

آ ـ لم يعد الانسان عبدا لله ولا خاضعا له ، أي لم تعد علاقته به علاقة عبد بسيد .

ب ـ ولم تعد هذه العلاقة علاقة مخلوق بخالق .

ج ـ ولم تعد علاقة ابن بأب .

د ـ ولم يعد الله يجيء من الماضي ، بل من المستقبل .

ه ـ هكذا اصبح الله والانسان كيانا واحدا بمظهرين : **الله غد الانسان** ، الانسان عرق والله زهرة العرق . وهما ينموان معا « امام وجه الشمس » .

ونستطيع ان نجد هنا ما يذكرنا بالثورة على الأب، في الجيل الحاضر، فالأب رمز للماضي . والله ، كأب ، رمز لما هو خارج التاريخ ، لا يتغير ولا يتجدد ، رمز لشريعة خارجية ثابتة ـ اي رمز لكل ما يناقض المستقبل ، لان الوجود المليء الكامل ، في النظرة **الابوية** ، هو الماضي ، اما المستقبل فعدم ونقص . والابن ، اذن ، هو رمز التغير والصيرورة ، رمز المستقبل . الاول رمز الانفصال فيما بين الكائنات ، والثاني رمز الوحدة .

الجنون ، اذن ، **هو « انجذاب الى عالم غريب بعيد »** (١) . هو ، اذن ، الانفصال عن العالم القريب المألوف . يخاطب جبران صاحبه قائلا : « لكنني مجنون منجذب عن العالم الذي تقطنه انت الى عالم غريب بعيد » (٢) . وهذا يعني ان جبران ، شأن الرائي ، لا يُعنى بالاشياء كما تبدو ، بل يُعنى بما وراءها وبما تخبئه . الواقع شكل خارجي للاشياء . وكل عنصر من عناصر الواقع انما هو نفسه وشيء آخر . ان له معنى بذاته ، ومعنى بالاضافة الى شيء آخر . فالواقع يقرأ كما يقرأ كتاب : ليس المهم في قراءة الكتاب ان تقف عند سطح الالفاظ ، بل ان تكتشف ما وراءها ، اي دلالتها العميقة . ولهذا فان الجنون هو الكشف عن اللانهاية . والمجنون هو هذا الكاشف او هو الليل . في مقطوعة **« الليل والمجنون »** (٣) . يقول جبران

---

(١) المجموعة الكاملة (المعربة) ، ص ١٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣١ ـ ٣٢ .

ان المجنون هو الليل ، وان كلا منهما يكشف عن اللانهاية . وفي مقطوعة اخرى بعنوان **« البحر الاعظم »** يصف الجنون بأنه **« البحر الاعظم »** (١) الذي يتجاوز كل تصنيف ظاهري . وفي مقطوعة **« الحنين الاعظم »** (٢) يشير الى ان الجنون توق الى ما لا يعرف ، وهو ، لذلك ، رؤية ما لا يرى، كما يشير في مقطوعته « العين » (٣) .

اذا كان الجنون رمزا للبحث عن العالم الجديد ، فان شريعة المجنون هي نفسه ، اي انه رفض للشريعة السائدة . في مقطوعته « المدينة المباركة » (٤) يرمز جبران الى الشريعة بالكتاب ، ويرفض قراءة هذا الكتاب ، بشكل حرفي مباشر ، بحيث يستعبده الحرف : ويرى ان الانسان اعظم من الكتاب ، اي من الشريعة . من هنا كان الجنون صلبا وكان المجنون مصلوبا ، بالطبيعة والضرورة . لكن صلبه ليس تكفيرا عن ذنب ، ولا سعيا الى تضحية ، ولا رغبة في مجد . وانما هو عطش الى الاجمل والاعظم لا يرتوي الا بدم صاحبه . يقول في مقطوعته **« المصلوب »** (٥) بلسان المصلوب ، مخاطبا الذين صلبوه : « فأنا لا اكفّر عن ذنب ولا اسعى الى تضحية ولا ارغب في مجد ، وليس لي ما اصفح عنه . ولكنني قد عطشت ، فسألتكم دمي شرابا . وهل من شراب يبرّد غلّة المجنون سوى دمه ؟ » . وهكذا فان المجنون يحيا ، فيما وراء الكآبة والمسرة (٦) . لا لا يؤلمه الالم ولا تحده الهاوية، وهو سير دائم الى الامام ، **والامام لا يلتفت** ، كما يعبّر ابن عربي . وهذا السير خيبة دائمة ، لكن هذه الخيبة هي الغلبة الحقيقية (٧) ، ذلك ان غاية المجنون ليست في البحث عما ينتهي ويتحدد ، بل في البحث الذي لا نهاية له ، عن الاشياء التي لا نهاية لها (٨) .

---

(١) المجموعة الكاملة (المعربة) ، ص ٣٣ — ٣٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٧ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٨ — ٣٩ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٧ — ٢٨ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٦ .
(٦) المصدر نفسه ، مقطوعة « عندما ولدت كآبتي » ، ص ٤٠ . . ومقطوعة « عندما ولدت مسرتي » ، ص ٤١ .
(٧) المصدر نفسه ، ص ٢٩ .
(٨) المصدر نفسه ، ص ٣١ (مقطوعة الليل والمجنون) .

- ٥ -

يتحدث المجنون غالبا ، في هذا الكتاب ، بلغـة ساخرة ، ويصدر عن روح ساخر ، فبين خمس وثلاثين مقطوعـة يتألف منها ، نجد ان اكثر من نصفها مكتوب بهذه اللغة وهذا الروح (١) .

في مقطوعة الكلب الحكيم (٢) مثلا تنبثق السخرية من امرين :

الاول ان هذه المقطوعة تنقل لنا شيئا ، بذكر ما يناقضه . فجبران لا يريد ان ينقل لنا الحقائق التي يلفظهـا الكلب الحكيم وجماعـة السنانير وانما يريد ان ينقل الينا الحقائق الاخرى المناقضة لها .

والثاني ، ان هذه المقطوعة تعبّر عن فكرة تعبيرا ليس من طبيعتها . الفكرة هنا هي الإمطار . ومن غير الطبيعي ان يحمل الامطار فئرانا .

وقد اكتسبت السخرية طابعا جذريا حادا ، في ما قاله الكلب الحكيم . فهو قد سلّم بأن السماء تمطر فئرانا ، غير انها لا تستجيب الا لصلاة معينة وفقا لكتاب معين ، والتقليد فيهما ان السماء تمطر عظاما . فالسماء اذن لا تمطر الفئران بل العظام .

نلاحظ اولا ان السخرية عند جبران ، في هذه القطعة ، ليست هزلية ولا عاطفية ، وانما هي اخلاقية فلسفية . وهذا ما ينطبق على المقطوعـات الاخرى الساخرة في « المجنون » .

ونلاحظ ثانيـا انه في سخريتـه هذه يعرض ، ولا يصدر حكمـا او

(١) المجموعة الكاملة (المعربة) ، ص ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ،٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٣٩ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٥ .

تقويما ، بشكل مباشر . وهكذا تنبثق السخرية من الآراء والاحكام التي يعرضها .

ونلاحظ ثالثا ان جبران يسخر من القيم الدينية ، الاجتماعية والفلسفية ، لكنه لا يسخر لانه يكفر بالقيم ، بل لانه ، على العكس ، يؤمن بالقيم ، فهو ينفي قيما معينة من اجل ان يثبت قيما اخرى . بل انه لا ينفي الا من اجل ان يثبت .

ونلاحظ رابعا ان السخرية تخدع ، لكنها لا تخدع الا من اجل ان تعلن الحقيقة . انها ، فيما تخفي عنا الصدق ، تكشفه لنا ، وتضعنا على الطريق الصحيح . وهذا الخداع مقترن بمظهر البراءة والسذاجة . فجبران في هذه المقطوعة يبدو كأنه طفل ولد لتوه يجهل البداهات التي تشكل حكمة البالغين . فكأن السذاجة هي الاساس الذي تنبني عليه السخرية . والمقطوعات الاخرى في « **المجنون** » تؤكد لنا ان روح التسامح والنية الطيبة هما من ثوابت السخرية عند جبران . لكن هذا لا يعني ان سخريته ذاتها ساذجة . ان سخريته ، على العكس ، عنيفة ، بل انها احيانا ، ضارية . لذلك لا يجوز ان تخدعنا البساطة الظاهرية التي ينقل بها جبران سخريته .

ونلاحظ خامسا ان السخرية في كتاب «المجنون» ذات طابع مسرحي . فهناك في معظم المقطوعات ، الشخصية التي هي موضوع السخرية ، او التي تقع السخرية عليها ، وهناك الشخصية الحقيقية التي تمثل من اجل القارىء ــ الذي هو الشخصية الثالثة .

فللسخرية اكثر من بعد واحد (١) وفي هذه السخرية يجهل كل من الاشخاص سر الآخر . وغالبا ما يرشح منها جو مأساوي .

ونلاحظ سادسا ان السخرية عند جبران رمزية ، اعني انها لا تعنى بالاجزاء والتفاصيل عنايتها بالكل . فهو يتحدث عن نماذج واقعية للسلوك والفكر ، لا عن حالات جزئية خاصة بعينها . وفي حديثه عن هذه النماذج الواقعية يريد ان ينتقص من الواقع الذي يحتضنها ، بل ان يشكك فيه .

---

(١) المجموعة الكاملة (المعربة) ، مقطوعة « المصلوب » ، ص ٣٥ .

وفي حديثه يتصنع الجهل ليخفي معرفته ، ولكي يضع ، من ثم ، الواقع كله والحياة كلها موضع السؤال ، اي موضع البحث واعادة النظر . ولذلك فان السخرية الجبرانية تتميز بالتواضع الخادع ، والجهل المتصنع ، والبساطة المقنّعة بأسئلة التشكيك والهدم .

والواقع ان كتاب « المجنون » كتاب هدمي — فهو يهدم الافكار والمعتقدات الراسخة ، ويضع المدافعين عنها في دوار من الحيرة والعجز .

نلاحظ اخيرا ان السخرية عند جبران تجيء احيانا في صيغة معتدلة او صيغة موجزة : فهي بكلمات قليلة تقول اشياء كثيرة (١) ، وانها تجيىء في صيغة غلوّ او مبالغة (٢) . واحيانا تجيىء السخرية من دعابة عبّر عنها جبران بلهجة حزينة (٣) ، او من حزن عبّر عنه بلهجة فرحة (٤) .

---

(١) المجموعة الكاملة ، (المعربة) ص ١٩ .
(٢) المصدر نفسه ، مقطوعة « العدالة » ، ص ١٨ ، و « النملات الثلاث » ، ص ٢٥ .
(٣) المصدر نفسه ، مقطوعة « القفصان » ، ص ٢٥ .
(٤) المصدر نفسه ، مقطوعة « الملك الحكيم » ، ص ٢٠ ، و «اطلبوا تجدوا» ، ص ١٦ .

- ٦ -

قلت ان كتاب « المجنون » هدمي ، وهو لذلك يضعنا في مناخ العدمية . نشعر ان الاخلاق والقيم الدينية تهدمت في العالم الذي يسكنه المجنون . لم تعد ثمة غاية ولا اتجاه ، ولم يعد ثمة نور يضيء ولا طريق . بل لم يعد ثمة مكان . هكذايتساءل جبران بلسان المجنون في خاتمة كتابه تساؤلا ساخرا مرا ، **« لمَ انا ها هنا ؟ »** اذ ليس له مكان في هذا العالم الذي يسميه ، بسخرية مرة كذلك ، حتى الفاجعة ، « العالم الكامل » (١) .

كل نقد جذري للدين والفلسفة والاخلاق يتضمن العدمية ويؤدي اليها . وهذا ما عبّر عنه **نيتشه بعبارة « موت الله »** . وقد رأينا ان جبران قتل الله هو كذلك ، على طريقته — حين قتل النظرة الدينية التقليدية اليه (٢) وحين دعا الى ابتكار قيم تتجاوز الملاك والشيطان ، او الخير والشر (٣) . والواقع اننا ، بعد ان ننتهي من قراءة « المجنون » ، نشعر ان ثمة تاريخا من القيم ينتهي .

ومن الواضح ان جبران لا يحلل تحليلا فلسفيا او علميا القيم التي يهدمها ، وانما يعرضها بشكل يجعلها مشبوهة ، فمتهمة ، فمرفوضة . انه يحاول ، بتعبير آخر ، ان يظهر خطأ التفسيرات التي تقدمها الاديان والاخلاق التقليدية للعالم والانسان ، فيما يدعو الى محو المذهبية القيمية ، ويؤكد على فاعلية الحياة والانسان الذي يبتكر القيم الجديدة . الاخلاق التقليدية هي التي تعيش الخوف من الله ، وتنبع من هذا الخوف . الاخلاق التي يدعو اليها جبران هي التي تعيش موت الله ، وتنبع من ولادة إله

---

(١) المجموعة الكاملة ، (المعربة) مقطوعة « العالم الكامل » ، ص ٤١ — ٤٣ .
(٢) المصدر نفسه ، مقطوعة « الله » ، ص ١٠ .
(٣) المصدر نفسه ، مقطوعة « اللذة الجديدة » ، ص ٢٢ .

جديد . انه اذن يهدم الاخلاق التي تضعف الانسان وتستعبده ، ويبشر بالاخلاق التي تنميه وتحرره . انه يهدم الاخلاق السلبية ، الانفعالية التي تتقبل الراهن الموروث من القيم ، ويبشر بالاخلاق الايجابية الفعالة التي تخلق هي نفسها القيم . انه يريد بالتالي ان يُحل محل الفكر المأخوذ بأخلاق المستقبل محل الفكر المأخوذ بأخلاق الماضي . **ولهذا فان كتاب «« المجنون »» دعوة لقلب نظام القيم .**

في هذا الضوء نستطيع ان نجد في نتاج جبران صورة فكرية لما يحدث في الواقع العربي . فالعدمية هي التي تميز المرحلة العربية الراهنة ، وهي تتجلى ، كما يبدو لي ، في اربعة مستويات .

١ — في المستوى الاول ، وهو مستوى غامض نوعا ، ندرك ان القيم القديمة تتخلخل وتنهار ، يرافق ذلك ضعف في الدين والاخلاق والفلسفة، ويرافقه عمل للمحافظة على هذه جميعا، واحيائها، واعطائها دفعة جديدة — لكن « بروح متجددة او حديثة » . وهذا عمل شبيه بمحاولة الجمع بين الماء والنار ، أعني انه لا يجدي .

٢ — في المستوى الثاني ، وهو مستوى واضح الى حد ما ، يتجلى لنا ان الاشكال التقليدية القديمة والاشكال الحية الجديدة تتناقض جوهريا . الاولى وليدة الحياة التي انتهت ، والثانية وليدة الحياة التي تنشأ . لكن الطريق التي يجب ان نسلكها لا تتضح تماما .

٣ — ويتميز المستوى الثالث بهيام فوضوي ، يمتزج فيه ازدراء كل شيء بهدم كل شيء .

٤ — اما المستوى الرابع ، فهو مستوى الكارثة ، حيث يموت القديم ، ويتحول الانسان — اي يولد من جديد بهدى مبادىء جديدة وحياة جديدة .

العدمية ، اذن ، مرحلة انتقال ، وسرعان ما يمكن تجاوزها . انها نقطة الالتقاء بين عصر ينتهي وعصر يبدأ ، أو هي العتمة التي تخيّم على الماضي بمثله وقيمه كلها ، لحظة نستشف ان وراء العتمة شمسا جديدة

تكاد ان تشرق . وفي هذا ، كما يخيّل اليّ ، سر الغموض والالتباس ، في الحياة العربية الراهنة ، في مختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية ، ذلك انها انحطاط من جهة ، ونمو من جهة ثانية ، نهاية عصر وبداية فجر لعصر جديد . انها **الوقت بين الرماد والورد** . ولئن كان كتاب « المجنون » يكشف عن رماد القيم ، فان كتاب « النبي » يكشف عن تفتح الورد . فالكتابان وحدة لا تتجزأ ، وجهان لحقيقة واحدة : « المجنون » هو الوجه الرافض المهدم ، و «النبي» هو الوجه المؤكد الباني.

- ٧ -

لا يستطيع الانسان ، كما يرى جبران في « المجنون » وفي نتاجه كله، ان يصبح نفسه ، الا اذا هدّم كل ما يعادي حريته الكاملة وتفتحه المليء ، وما يقف حاجزا دون طاقته الخلاقة . وتتجسد هذه القوة المعادية ، كما يرى جبران ، فيما يسميه « الشريعة » ، بتنويعاتها واشكالها السلطوية ، الماورائية ، والاجتماعية : الله (بالمفهوم التقليدي) ، الكاهن ، الطاغية ، الاقطاعي ، الشرطي ... الخ .

من المقطوعات المهمة التي توضح ثورة جبران على ما يسميه بالشريعة العظيمة ، مقطوعة في كتابه **« السابق » (١٩٢٠) بعنوان « الهلول »** . ففيها يتمرد البهلول على الشريعة بخضوعه الكامل لها . الانسان يرفض الشريعة اما بشكل مباشر ، حيث يعلن انفصاله عنها ، واما بشكل غير مباشر ، او بشكل ساخر، حيث ينفذها تنفيذا **حرفيا** ، كما يفعل البهلول.

وتكشف هذه الطريقة في رفض الشريعة عن براءة الانسان المطلقة ، وعن تجاوز انسانيته لكل شريعة . فالانسان **قبل الشريعة ، وهو الأصل** (١) .

ويذكّرنا خضوع البهلول للشريعة بخضوع سقراط للشريعة التي حكمت بموته .

الشريعة ، في نظر جبران ، ترتبط دائما بمقتضيات المحافظة وبما يغتصب السيادة الحقيقية . فالشريعة خداع واغتصاب . انها مؤامرة الذين يريدون ان يظلوا اسيادا على عبيد ، او ان يكونوا ساحقين . فالشريعة هي الارهاب الانساني بامتياز . بل ان المجتمع لا يكون طاغية ،

(١) المجموعة الكاملة ، (المعربة) ص ٤٨ — ٥١ .

ولا يكون عدوا للتقدم والحرية الا بالشريعة واستنادا اليها . ان الطغيان والعبودية من ثمار الشريعة .

يتلقى « البهلول » العقاب كأنه يتلقى عالما جديدا من الفرح والبراءة. ففي هذا العقاب يجد السبب الذي يسمح له بأن يتمتع بما تحول الشريعة دون التمتع به . لقد تجاوز الشريعة بخضوعه لها . كانت تزجره وتمنعه ، فصارت تأمره بأن يشبع لذته . ان **الخضوع هنا هو علامة التمرد** .

الشريعة في الاصل ، **كما تبدو في صورتها الكلاسيكية عند افلاطون** ، هي سلطة ثانية معطاة ، ترتبط بمبدأ أعلى هو الخير الاسمى ومثال الخير . ولو كان البشر يعرفون مثال الخير او يعرفون ان يسلكوا بمقتضاه ، لما احتاجوا الى الشريعة . فالشريعة اذن تمثل الخير الاسمى في عالم تخلى ، قليلا او كثيرا ، عن هذا الخير . واذن يصبح الخضوع للشريعة، ضمن هذا التصور، عملا خيّرا . **وموت سقراط**، كما اشرنا ، نموذج كامل لهذا الخضوع . فالشريعة لا تنهض ، والحالة هذه ، بذاتها ــ بل تحتاج الى مبدأ أعلى ، مثاليا ، والى الخضوع ، عمليا.

لكن الشريعة تبدو ، في صورتها الحديثة ، بشكل مغاير . فهي لم تعد مرتبطة بخير اسمى ، ولم تعد قائمة على مبدأ مثالي تستمد وجودها منه . انها مبدأ ذاتها وصورة ذاتها . كانت الشريعة في الماضي ظلا للخير الاسمى ، وقد اصبحت ، في العالم الحديث ، أصلا . هذه الثورة احدثها، للمرة الاولى ، **« كنط » في كتابه نقد العقل العملي** . كانت الشريعة قبله تابعة للخير الأسمى ، لكن ، معه صار الخير الاسمى تابعا للشريعة . وقد نتج عن ذلك شيئان : الاول هو ان الشريعة اصبحت تؤثر على الانسان دون ان يعرفها ، والثاني هو ان الخضوع لها لم يعد خضوعا للخير الأسمى ، بل اصبح تنفيذا لخطيئة مسبقة ــ أي لفعل تجاوز به الانسان الحدود قبل ان يعرف ما هي ، شأن « أوديب » . والجريمة والعقاب لا يؤديان الى ان نعرف الشريعة، بل انهما على العكس يتركانها في حالة من اللاتحدد الكامل. فمقابل التحديد الدقيق للعقاب ، تظل الشريعة غامضة ودون تحديد . وهذا عائد الى ان الشريعة ، في العصر الحاضر ، لم تعد مؤسسة على مثال للخير ، والى انها اصبحت قائمة بذاتها ، كافية بذاتها ، تستمد قيمها من ذاتها ، والى ان الخضوع لها لم يعد شكلا للخضوع للعدالة . فان من يخضع للشريعة ليس عادلا ولا يشعر انه عادل ، بل على العكس يشعر انه مذنب ، انه أخطأ ، قبْليا . وهكذا تبدو الشريعة وجودا سابقا على

الانسان ، وتجعل منه ، بالتالي ، او تنظر اليه على انه مخطىء او مجرم ، مسبقا ، وانها موجودة لانزال العقـاب الملائم ، بغية اصلاحه . ومن هنا تغير موقف الانسان من الشريعة : كان في الماضي يدعمها ويحافظ عليها ، اما اليوم فيرفضها ويغيّرها .

المثل العربي البارز على رفض الشريعة من اجل الحقيقة ، اي مـن اجل ما يتجاوز الشريعة ، هو التصوف ـ على صعيد التجربة الفكرية ، وهو الصعلكة على صعيد التجربة الحياتية .

المثل الغربي البارز هو ((**ساد**)) من جهة ، **و** ((**مازوش**)) من جهـة ثانية (السادية والمازوشية) ، فقد وضعا الاساس لكل مشروع يحـاول ان يغيّر الشريعة تغييرا جذريا . وهذا التغيير يتم في اتجاهين : الاتجاه الذي يقوم على تجاوز الشريعة نحو مبدأ اسمى ، لكن هذا المبدأ ليس مثال الخير، وانما هو على العكس ، مثال الشر ـ المثال المتفوق في شره والـذي يهـدم الشريعة .

اما الاتجاه الثاني القائم على الفكاهة والدعابة فهو نوع من الحركة التي لا تصعد من الشريعة الى مبدأ اسمى منها ، بـل على العكس ، تهبط مـن الشريعة نحو نتائجها ، اي نحو تطبيقها بشكل حرفي . فالتطبيق الحرفـي للشريعة ينقلب الى هزء بالشريعة ، بحيث تبـدو عبثية وباطلة ، وبحيـث يستمتع من يطبقها استمتاعا كاملا بما تحرّمه عليه وتمنعه من تحقيقه .

في موقف جبران من الشريعـة نلمح هذين الاتجاهين : فهو من جهة ، كما يتجلـى في مقطوعة ((**البهلول**)) ، يتجـاوز الشريعة بروح الدعابـة ـ بتطبيقها حرفيا ، كأن العقاب شرط يجعل اللذة الممنوعة ممكنة ، وهو مـن جهة ثانية ، كما يتجلى في مقطوعة ((**الشرائع**)) **(1)** ، مثلا ، يتجاوز الشريعة بالدعوة الى الطبيعة الاصلية التي تسبق الشريعة ولا تعرفها ـ والتي هـي شريعة نفسها . الانسان هو الطبيعة الاولى ، اما الشريعة فطبيعة ثانيـة . وجبران ينادي بالطبيعة الاولى ويدعو الى العودة اليها . وهو في الحـالتين يرفض سلطة الأب ، ويرفض سلطة الأم . يرفض ، باختصار ، السلطة .

---

(1) المجموعة الكاملة ، (المعربة) ، مقطوعة ((الشرائع)) ص ١١٠ .

- ٨ -

اذ يرفض جبران الشريعة ، كمبدأ ، يرفض في الوقت ذاته رموزها او تجسداتها . ومن الرموز الاولى في هذا الصدد : الكاهن . فالكاهن في قصة « يوحنا المجنون » (١) رمز التحجر والطغيان والجهل ، وهذا مما لا يمكن الخروج عليه الا بجنون كجنون يوحنا ، بطل القصة . فهذا الجنون هو العقل الحقيقي ، مقابل الجهل الحقيقي الذي يمثله الكاهن .

والكاهن في قصة « خليل الكافر » (٢) رمز الكذب والنفاق واغتصاب اموال الفقراء ، باسم سلطة الدين . وهو كذلك رمز الظلام والشهوة والعدوان واحتقار الشعب والابتعاد عنه ، يقابله خليل بكفره – اي برفض عالم الكهانة هذا ، ورفض نورها الذي ليس الا ظلاما آخر ، وباعلانه ان النور الحقيقي هو الذي **« ينبثق من داخل الانسان » (٣)** ، وان الحياة الحقيقية هي حياة الحرية ، وهي التعب من اجل الناس ، بين الناس (٤) .

والكاهن في قصة « الاجنحة المتكسرة » (٥) رمز الانفصام بين القول والعمل . يكرز بشيء ويفعل ما يناقضه . وهو كذلك **« الشريعة الفاسدة »** كما يعبر جبران (٦) .

والكاهن في قصة « الشيطان » (٧) انما هو رمز التحالف مع الشر ، أعني الشيطان والكهانة ابتدعت بالحيلة (٨) « دون حاجة حيوية او داع

---

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٦٩ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٢١ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٣١ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٣٢ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٦٧ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ١٧٧ .
(٧) المصدر نفسه ، ص ٤٤٩ .
(٨) المصدر نفسه ، ص ٤٥٣ .

طبيعي اليها » . والشيطان هو سبب ظهورها (١) بل ان الكاهن هو الـذي ابتكر سببا لاهوتيا لوجود الشيطان ، دعم به السبب الوضعي وهذه القصة تتحدث عن شيطان جريح رآه الكاهن في الطريق ، وبعد حوار طويل بينهما، ينقله الكاهن الى بيته . وهي **تذكرنا باغراء الشيطان** لفاوست حتى استسلم اليه كليا .

والكاهن في قصة « صراخ القبور « (٢) رمز الشريعة الطاغية (الحكم بالشنق على رجل طرد من خدمة الكهان لانه لم يعد قادرا على العمل، فسرق بعض الدقيق من الدير) . والكاهن في قصة « مضجع العروس » (٣) ، التي تذكّرنا بقصة تريستان وايزوت Iseut ، رمز لمعارضة الانسان فـي تفتحه الأسمى ، اي الحب . وحين تمتم البطل سليم وهو يموت : **« الحياة اضعف من الموت والموت اضعف من الحب »** (٤) ، كان يقول كذلـك بلسان حبيبته : « يد الحب اقوى من يد الكاهن » (٥) . وينتحر الحبيبان توكيدا لرفضهما الشريعة والكاهن ، ولتمسكهما بالحب حتى الموت .

ومن رموز السلطة ــ الشريعة ، الاقطاعي الغني . والكاهن هو حليفه المباشر الاول . وكمـا يقف جبران مع جميع اشكـال التمرد على سلطـة الكاهن ، فانه يقف مع الفقير ومع جميع اشكال تمرده على الغني . وفي كثير من كتاباته يصوّر الفقير مسحوقا والغني ساحقا ، ويحرض بشكل رمـزي لكي يثور المسحوق على الساحق ــ او على مدينة الاغنياء التي يسمّيها كذلك مدينة الاموات (٦) ، او هو يحرّض بشكل مباشر ، كما نرى في قصة «خليل الكافر » (٧) الذي استطاع ان يثير الفلاحين على الغني الاقطاعي في شخص الشيخ عباس الذي اغتصب ارضهم ، فيثور الفلاحون ويستردون الارض ويصبح كل منهم مالكا يزرع أرضه ويجنيها .

---

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٤٥٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١١١ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١١٦ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ١١٥ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٥٠ ، ٢٧٠ ، ٢٨٣ ، ٢٨٥ .
(٧) المصدر نفسه ، ص ١٢١ .

وفي مقطوعته « طفلان » (١) يرى ان الفقر موت وان الغني هو الـذي يميت الفقير ، وفي مقطوعته « خليلي » (٢) **يسمي الفقير « كتاب الحياة »** ، ويرى ان الفقر رمز الشرف والغنى رمز اللؤم ، وان حياة الفقير مع زوجته وصغاره رمز الحياة الانسانية المقبلة ، اما حياة الغني بين خزائنـه فرمـز الخوف ، وهي تشبه حياة الديدان في القبور . ويذهب في هذه المقطوعة الى أبعد من ذلك فيرى ان الفقر هو الذي سيكون الاساس لتعليم الاجيال المقبلة معنى المساواة وكيف يكون .

---

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٢٨٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣١٠ .

من الثورة على الشريعة ـ السلطة ورموزهـا ، ينتقل جبران الـى الثورة على الاسباب العميقة التي تكمن وراءها وتؤدي اليها . هكذا يعلـن الثورة على الماضي ، وهي الثورة التي تتضمن كذلك الاتجاه نحو المستقبل .

المظهر الاول لهذه الثورة هو في التحرر من التقاليد ، سواء كانت هذه التقاليـد عبادات او عادات . ففي « حفار القبور » (١) ، يقول على لسان المجنون : « ان بلية الابناء في **هبات الآباء ، ومـن لا يحرم نفسه من عطايـا آبائه واجداده يظل عبد الامـوات حتى يصير من الامـوات »** (٢) . والميت هو الذي « يرتعش امام العاصفة ، اما الحي فيسير معها راكضا ولا يقـف الا بوقوفهـا » . والعاصفة هنا ترمـز الى التغيّر الدائم من اجـل التحرر الكامل .

وفي هذه المقطوعة يسمي الله والانبياء والفضيلة والآخرة **الفاظا رتبتها الاجيال الغابرة** وهي قائمة بقوة الاستمرار ، لا بقوة الحقيقة ، شأن الزواج الذي هو « عبودية الانسان لقوة الاستمرار » (٣) . والتمسك بهذه التقاليد موت ، والمتمسكون بها اموات ، وعلى كل من يريد التحـرر منها ان يتحول الى حفار قبور ، لكي يدفن اولا هذه التقاليد ، كمقدمة ضرورية لتحرره .

وفي مقالة « العبودية » (٤) يسمي التمسك بالماضي عبوديـة عمياء ، « وهي التي توثق حاضر الناس بماضي آبائهم » وتجعلهم يخضعون لتقاليد جدودهم بحيث يصبحون « اجسادا جديـدة لارواح عتيقة » . ثم يعـدد

---

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٣٦٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٦٨ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٦٩ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٧٢ .

الاشكال الكثيرة الأخرى للعبودية ويشير الى أن التحرر منها ليس أمرا سهلا، فدون الوصول الى الحرية **الصلب** والجنون ـ فأبناء الحرية ثلاثة : « واحد مات مصلوبا وواحد مات مجنونا وواحد لم يولد بعد » (١) . ومع ذلك تبقى الحرية الغاية التي لا وجود للانسان الا بها . ويطمح جبران ، كما تشير مقطوعته **« الجنية الساحرة »** (٢) الى ان يجيء الانسان الذي « لا يَستعبد ولا يُستعبد » . ولعل هذا الانسان يتمثل بشكل كامل في الانسان المحب ، اي العاشق . ولعل التحرر ، كما ينظر اليه جبران ، يتمثل اكثر ما يتمثل في التحرر الجنسي . وفي آرائه حول هذه المسألة ما يتيح لنا ان نقول ان جبران من **روّاد الثورة الجنسية المعاصرة** .

يعتبر جبران انه مدين بكل شيء ، « بكل ما هو انا » كما يعبر ، للمرأة (٣) . فهي فاتحة النوافذ في بصره ، والابواب في روحه . وهو يرى ان الجنس طاقة خلاقة ، وانه موجود في كل شيء : « في الروح كما في الجسد » (٤) ، ويتنبأ بأن آفاق الحرية الجنسية ستتسع بحيث سيجيء يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال والنساء حرة فعلا ، ويكون بوسع الرجل فيه ان يقول للمرأة هل لك ان تعرفيني جنسيا لمدة ثلاث ساعات ومن بعدها لا يتعرّف واحدنا على الآخر من جديد ؟ ثم له ان يقدم لها لقاء ذلك ما تريد، كما يقدم لقاء الاشياء الاخرى » (٥) . ومن اجل تعميق هذه العلاقة الحرة بين الرجل والمرأة ، يقف جبران ضد الزواج ، فعلاقة الزواج ليست خلّاقة الا في حالات استثنائية نادرة. ثم ان « انجاب الاطفال لا يعني انجاب الحياة . . . والزواج غير الحقيقي لا يخلق شيئا سوى الحياة العضوية . وحتى النباتات تستطيع ان تفعل خيرا من ذلك ، لان النباتات لا تعاني من اية مخاوف اجتماعية ، وليست عبدة لهفوة ترتكب في ساعة شهوة » .

ويرى جبران ان من عناصر الزواج الناجح ان يكون لكل من الزوجين شيء يعيش من اجله ، كوظيفة او هواية او عمل ، وان يعيش كلاهما كشخصين لكل منهما استقلاله الخاص ، وليس كشخص واحد . بالاضافة الى ان على كل منهما ان يعيش في غرفة مستقلة (٦) .

---

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٣٧٤ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨٦ .
(٣) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٧ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٨٨ .
(٥) من رسالة لماري هاسكل سنة ١٩٢٢ ، اضواء ، ص ٢٢ .
(٦) كتبت هذه الافكار بين سنة ١٩١٥ و ١٩٢٢ ، انظر المصدر السابق ، ص ٧٦ـ٧٧ .

وفي كتابه « النبي » يعبر عن الفكرة ذاتها فيقول مخاطبا الزوجين : « قفا معا ، ولكن من غير أن يلتصق أحدكما بالآخر » .

من هنا تمتلىء كتابات **جبران بتمجيد الحب** . وهو يقسم الحياة نصفين : « نصف متجلد ونصف ملتهب . والحب هو النصف الملتهب » ، ويهتف : « اجعلني يا رب طعاما للهيب » (١) .

ومن هنا كذلك يقف الى جانب تحرر المراة ، داعيا الى ان تسلك بمقتضى حبها وقلبها ، لا بمقتضى التقاليد . وكثيرا ما يمجد المراة التي تتمرد على هذه التقاليد وتلبي نداء حبها كوردة الهاني التي تركت زوجها الغني لتعيش مع حبيبها الفقير . ومريم بطلة قصة « خليل الكافر » ، تقف معه بعد نبذه ، وتشارك آراءه . وسلمى بطلة قصة « الاجنحة المتكسرة » تؤثر اخيرا الموت ــ اي انها تختار الحب بدلا من الزواج . ويقف في قصة « صراخ القبور » مع المراة التي فاجأها زوجها في لقاء مع حبيبها ، حيث ترجم عقابا . « والشريعة العمياء » تعاقب المراة في هذا الصدد ، وتسامح الرجل .

ويقارن جبران بين حال الامة وحال المراة فيرى ان المراة هي « من الامة بمنزلة الشعاع من السراج (٢) وهو في ذلك يقرن بين تحرّر المجتمع وتحرر المراة ، ويعبر عن ذلك بقوله : « اليست المراة الضعيفة هي رمز الامة المظلومة ؟ اليست المراة المتوجعة بين ميول نفسها وقيود جسدها هي كالامة المتعذبة بين حكامها وكهّانها ؟ أوليست العواطف الخفية التي تذهب بالصبية الجميلة الى ظلمة القبر هي كالعواصف الشديدة التي تغمر حياة الشعوب بالتراب ؟ » (٣) .

---

(١) المجموعة الكاملة ، (العربية) ، « العواصف » ، ص ٣٨٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢١١ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢١١ .

يقترن التحرر من عبودية الماضي وتقاليده ، عند جبران ، بالتحرر من عبودية الآخر للآخر ، وبخاصة حين تكون استعمارا . وكما دعا جبران للثورة على الماضي الذي يستعبد الانسان من داخل ، دعا للثورة على الاستعمار الذي يستعبد الانسان من خارج . فلا يكتمل تحرر الانسان الا بنبذ كل سلطوية ، تقليدية او سياسية ، داخلية او خارجية . فدعوته الى الثورة السياسية جزء من دعوته الى الثورة الشاملة .

هذه الثورة على الاستعمار توضحها لنا بشكل خاص رسائل جبران الى ماري هاسكل ، والتي كشف عنها ، للمرة الاولى ، توفيق صايغ في كتابه « اضواء جديدة على جبران » .

يبرز اهتمام جبران السياسي بالقضايا العربية ، في الفترة الواقعة بين ١٩١١ و ١٩١٩ . وفي تتبعنا لهذا الاهتمام ، لن نركز على مسألة الانتماء عند جبران ، ففيها كثير من التضارب (١) . احيانا يعلن انه سوري، واحيانا يؤكد انه لبناني (٢) ، واحيانا يتحدث عن العرب كأن انتماءه عربي خالص(٣)، واحيانا يكتفي بالقول انه انسان وان انتماءه انساني . وانسجاما مع هذا الكلام الاخير ، كثيرا ما يعلن انه « غير وطني » ، وهو يقصد هنا ، طبعا ، مفهوم الوطنية التقليدية من جهة ، وكونه مهيأ لاعمال اخرى غير الاعمال الوطنية المباشرة ، كالعمل السياسي وما يتصل به ويقود اليه (٤) . ومن هذه الناحية ، قد يكون الشعر والرسم « أفضل شكل من اشكال التعبير »،

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٠٩ – ١٥٦ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٤١ – ١٤٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٤٣ – ١٤٤ على سبيل المثال ، وص ١٣٧ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١١٠ – ١١٧ ، ١١٨ .

كما يعبر — أي افضل شكل من اشكال الوطنية .

تقول احدى الرسائل المكتوبة في اوائل ١٩١١ ان من العبث ان ينتظر السوريون مساعدة تركيا ، ومن الخطأ ان يعتمدوا على اية حكومة اخرى لكي تحل لهم مشكلاتهم . فالانسان لا يستطيع ان يعتمد على الآخر قبل ان يعتمد على نفسه . فعلى السوري كما يقول جبران « ان يكون هو نفسه رجلا ، قبل ان يكون في وسعه ان يصير ذا شأن في اي مجتمع » (١) . وفي رسالة ثانية (ربيع ١٩١١) ينتقد جبران انعدام الروح العملية ، والتخطيط، لدى السوريين ، فيقول انهم « شعراء » ، ويردف قائلا ان عصر الغناء قدانتهى، لكنه يستدرك فيشير الى انهم لم يصفوا حتى الى الغناء الحقيقي . فسوريا ضائعة ، وهي ليست بعيدة عن العقل وحسب ، وانما هي كذلك بعيدة عن الغناء الحقيقي ، وهو يرمز به هنا الى الفكر . فسوريا لا تعمل ولا تفكر ، وحين تبدأ امة بالتفكير « فليس في وسع أي قوة ان تقف في وجه تحريرها » لأن الأعمال لا بد من ان تتبع الافكار .

ويجد جبران في الحرب التي نشبت بين تركيا والشعب اليمني، سنة ١٩١١ ، مناسبة حية ليعلن رأيه في الاتراك . يقول : « ان الاتراك اسوأ من الكلاب » ، ويصف انتفاضة الشعب اليمني بأنها اكثر من « ثورة محلية » على الاستعمار التركي . انها ، كما يعبر ، « صدام بين مبدأين — بين «شعب كبير ، بسيط ، مليء بالنبل والشرف ، وشعب نقيض تماما لهذا كله » (٢) .

وفي رسالة اخرى، (نيسان ١٩١١) ، اي في السنة نفسها، يؤكد على « الانحطاطية المطلقة » للاتراك ، مشيرا الى اعتقال زعماء الثورة الدرزية وشنق ثلاثة منهم . وحين تصل اليه اخبار من سوريا تقول ان ثمة اتجاها يدعو الى التعاون مع الحكم التركي الجديد ، يكتب الى ماري هاسكل (ايار ١٩١١) رسالة يعبر فيها عن سخطه على هذا الاتجاه ، ويلح على ضرورة « الاعتماد على الذات » . يقول : « احاول أن ابشر السوريين الذين يعتمدون على الحكم الجديد في تركيا ، بان يعتمدوا على الذات » . ويقول : « اريدهم ان يعرفوا أن عرش السلطان الجبار مبني على رمل رطب . لماذا يركعون امام صنم ملوث ما دام امامهم فضاء لا حد له؟ وفي رسالة لاحقة (حزيران ١٩١١)

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١١٤ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١١٥ .

يكتب لها وكان مصابا بزكام حاد فيقول : « الشيء الوحيد الذي امقته في هذا المرض هو الطعم المر في فمي . فهو يجعلني احس كأنني ابتلعت تركيا » . وبعد عشر سنين ، في لقاء بينهما ، يقول لها : « الاتراك اقل الشعوب ابداعا » (١) .

وفي تشرين الاول من سنة ١٩١١ نفسها ، تنشب الحرب بين ايطاليا والدولة العثمانية ، فيخشى جبران ان يستغل الاتراك الشعور الديني لدى المسلمين السوريين ويستميلوهم اليهم ، فيكتب الى ماري هاسكل رسالة يخبرها فيها بانه يعمل على افهام المسلمين من السوريين ان هذه الحرب ليست جهادا دينيا ، وهي ليست حربا بين الاسلام والمسيحية . وتخبرنا ماري هاسكل (٣ نيسان ١٩١٢) بما قاله لها جبران حينما قصف الايطاليون بيروت ، وهو ان هذا القصف قد يكون مفيدا من حيث انه يظهر للسوريين ان تركيا لا تبالي بهم ، وهذا مما يجعل سوريا تنفصل وتبتعد شيئا فشيئا عن تركيا . ثم يقول لها بوعي تخطيطي : « كل شيء يجعل السوريين يكرهون الاتراك ، أمر جيد » . وبهذا الوعي نفسه يأمل ، حين تنشب الحرب التركية البلقانية ، أن تؤدي هذه الحرب الى هزيمة الاتراك ، ذلك ان هذه الهزيمة تؤدي بدورها الى تحرر العرب . وحين يتحرر العرب من تركيا يكتب في رسالة (١٨ تشرين الاول ١٩١٨) هاتفا : « لقد تحررت سوريا من الداء العالمي » ، ويقصد الاتراك .

واذا كانت فكرة « الاعتماد على الذات » غامضة ، فان جبران يوضحها ، كما تخبرنا ماري هاسكل ، لمناسبة عقد مؤتمر باريس لبحث قضية الحكم الذاتي في سوريا ، وكانت الحكومة الفرنسية ترعى هذا المؤتمر وتشجعه . وكان من المقرر ان يحضر جبران هذا المؤتمر مندوبا عن السوريين في اميركا ، الا انه عدل في اللحظة الاخيرة . والسبب ، كما تقول ماري هاسكل ، هو انه كانت لجبران وجهة نظر اخرى . اما وجهة نظرهم فكانت ان يرفعوا امرهم الى الدول الاوروبية وان يحققوا الحكم الذاتي بالوسائط الديبلوماسية . اما وجهة نظر جبران فكانت رفض الديبلوماسية ، لانها قد تؤدي الى ان توضع سوريا والبلاد العربية تحت حماية اجنبية جديدة ، انكليزية او فرنسية — وهذا ما حدث — واعلان الثورة . ويؤكد جبران ان العرب قادرون بما لديهم من طاقات ، ان يعلنوا الثورة . واذا كان

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١١٥ — ١١٦ .

ثمة نقص فهو التنظيم . وبالثورة وحدها يمكن للعرب ان ينتصروا . وفي راي جبران ان هذا الانتصار ، أي تحقيق الحكم الذاتي ، حتمي حتى ولو فشلت الثورة ، اما اذا نجحت فانها لن تحرر سوريا وحسب ، وانما ستحرر البلاد العربية كلها .

ومن هنا كان اصرار جبران على عدم اللجوء الى الحكومات الاوروبية، وبخاصة في حالة اعلان الثورة . فهذه الحكومات لا يمكن الا ان تقف ضد الثورة . واذا كان لا بد من اشراك اوروبا في قضايا التحرر العربي، فالافضل ان يتوجه العرب الى الشعوب الاوروبية لا الى الحكومات . فالشعوب قد تناصر الثورة وتدعمها ، على النقيض من الحكومات .

وكثيرا ما يشير ، في هذا الصدد ، الى الدور الاستعماري الذي لعبته انكلترا ، لكي تحل محل الاستعمار العثماني . وهو يقول عنها انها هي التي « **ابقتنا عبيدا** » وانها اساس العلة ، وانها تصر على ان يكون كل شيء تحت سلطانها (١) .

ولا ينسى في هذا الصدد ان يشير الى دورها الاستعماري في القضية الفلسطينية وتبنيها الحركة الصهيونية واعادة التاريخ الى الوراء تسعة عشر قرنا (٢) .

ولا يخفي جبران فرحه بفشل مؤتمر باريس ، فهذا الفشل اكد رأيه. يقول في رسالة (١٠ تموز ١٩١١) « اعتقد ان مؤتمر باريس كان فاشلا »(٣) ولمناسبة هذا الفشل يعود فيكرر عدم جدوى المؤتمرات ويسميها « ساذجة » (٤) ، ويؤكد من جديد ان السوريين ، وبخاصة ممثليهم اعضاء المؤتمر ، تنقصهم الروح العملية والفكر المخطط ويصفهم بانهم « يتكلمون كشعراء ويتصرفون كرجال احلام » ، وبان ما ينتج عن ذلك ليس اكثر من « قصيدة ــ حلم » (٥) . واللجوء الى الديبلوماسية والمؤتمرات يكشف عن عقلية ترتكز على ما يسميه جبران بالترصّن ، وتستند الى الصبر. **ويصف**

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٥٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٥٣ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٢٠ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٣٣ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٢٠ .

الصبر بانه ((كان وما يزال لعنة الاقوام الشرقية التي تؤمن بالقضاءوالقدر)). ويدعو الى ما يسميه كذلك **بالهوى** ويعني به الانحياز الجامح او المتطرف الى القضية ، ويصفه بانه « الشيء الوحيد الذي يخلق الامة » وبأنه « العنصر المتوقد في الحياة » وبأنه « الله ، قيد الحركة » (١) .

ونخلص من تتبع اهتمام جبران بالسياسة الى امرين يشكلان محور هذا الاهتمام : **الثورة والمستقبل** . فهما الفكرتان الاساسيتان اللتان كانتا تشغلانه ويدعو اليهما . ويجد في الثورة السوفياتية الاشتراكية **الاولى سنة ١٩١٧** مناسبة يؤكد بها على هاتين الفكرتين . ففي رسالة يعود تاريخها الى ١٨ آذار سنة ١٩١٧ ، يعلن لماري هاسكل بفرح وثقة ، وانطلاقا من الثورة السوفياتية : « سيخلق وعي الشعوب حكومات تعمل من اجل الشعوب . ان الذات العتيقة للجنس البشري آخذة في الموت السريع ، والذات الجديدة آخذة بالانبثاق كجبار فتي ... ان روح الامس قد انقضت ، وصوت الامس لم يعد اكثر من صدى . وسيكون للغد روحه الخاصة به وصوته الخاص به ... وجميع القياصرة وجميع الاباطرة في العالم كله لن يستطيعوا ان يجعلوا الزمن يمشي الى الخلف » (٢) .

هكذا تكتمل الصورة النظرية والعملية للثورة الجبرانية : الدعوة الى تغيير الفكر والقيم والنظرة الى الحياة ، والدعوة الى التغيير السياسي ، والتحرر الوطني الكامل ، وذلك في ثورة شاملة تهدم الماضي وتفتح ابواب المستقبل .

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٣٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٤٦ – ١٤٧ .

تستتبع الدعوة الى تغيير الانسان والحياة ، بل تقترن بالدعوة الى تغيير طريقة التعبير . وقد اهتم جبران بمشكلات التعبير عن الحياة اهتمامه بمشكلات تغييرها ، ذلك ان هذه المشكلات وحدة لا تتجزأ .

لذلك حين نقول ان شاعرا غيّر طريقة التعبير ، فاننا نعني ، ضمنا ، انه غيّر طريقة التفكير او طريقة النظر الى الاشياء . وسؤالنا : **ماذا رأى** الشاعر ، مترابط مع سؤال آخر : **كيف** رأى ؟ وهذا السؤال الثاني هو الاكثر اهمية ، على الصعيد الفني ، بخاصة ، لانه هو الذي يتيح التمييز بين شاعر وآخر ، من جهة ، ويتيح ، من جهة ثانية ، تحديد مدى جدة الشاعر واستباقه ، بالقياس الى الماضي .

ونظرة جبران الخاصة الى الحياة والانسان هي التي استلزمت شكلا تعبيريا خاصا . وبما ان هذه النظرة جديدة ، ضمن الموروث العربي ، على الاقل ، فان شكل التعبير عنها جاء ، ضمن هذا الموروث ، جديدا هو كذلك .

يعني هذا ، على صعيد الممارسة الكتابية ، وعلى صعيد النظرية الابداعية ، الانفصال عن وجهات النظر القديمة في الابداع وعن الممارسة الكتابية الماضية ، لكن تزداد اهمية الانفصال عن الماضي وقيمته ، بقدر ما يكون جزءا من ابتكار المستقبل .

في صدد هذا التحرر من الماضي يمتدح جبران في احدى رسائله (سنة ١٩١٥) شكسبير الذي تحرر ، بخلاف معظم الكتاب الانكليز ، من « **ربقة الماضي** » فكريا ولغويا (١) . ولهذا السبب نفسه يمتدح شلي الذي افلت من « **اثقال الماضي** » شأن شكسبير .

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٦٤ .

ويرى جبران في رسالة اخرى (سنة ١٩٢٣) تعليقا على مسرحية كلوديل « بشارة مريم » ان العودة الى الماضي امر غير واقعي (١) . ويصف كلوديل بانه يعيش في الماضي وبأنه يشبه «آثار قدم يجتمع الماء في تجويفها». ويتابع قائلا : « قد يكون الماء عذبا وصافيا ، وقد يكون اختلط فيه الاكسير السماوي ــ لكنني افضّل **النبع الحي** ، وان يكن ماؤه وسخا ، على آثار قدم مليئة بالاكسير السماوي » (٢) .

ومقابل الماضي ينهض الآتي ، كما يعبر جبران (٣) ، اي المستقبل او الفكر الجديد الذي سيغلب القديم لا محالة (٤) ، وهو الفكر الذي يحمله « فتيان يتراكضون كأن في ارجلهم اجنحة » (٥) ، انهم « ابناء الغد » و« فجر عهد جديد » .

ويكتب جبران في احدى رسائله (سنة ١٩١٢) بهذا المعنى فيقول : « اومن ان المستقبل لن يكون قاسيا على نتاجي ، واعرف انه لن يكون بوسعي ان استثير اهتمام أولئك الذين يعبدون آلهة قديمة ويتبعون افكارا قديمة ويعيشون برغائب قديمة ... لكن ثمة اناس يستطيعون ان يتحرروا من سائر قيود الامس » (٦) .

اذا كان هذا التحرر علامة الابتكار ، فان الابتكار لا يكون علامة الاصالة الا اذا كان علامة الحقيقة . فالابتكار بذاته كالانفصال عن الماضي بذاته ، لا قيمة لهما الا اذا ارتبطا بالكشف عن الحقيقة (٧) . كل مبتكر في هذا المستوى **انما هو كالنبي « فجر لذاته » كما يعبر جبران** .

وكل ابتكار فرادة . وهذا ما كان يعيه جبران ، ويلح عليه . كان يقول عن نفسه : « **أعرف أن لدي شيئا اقوله للعالم ، شيئا مختلفا عن أي شيء**

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٧٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٨ .
(٣) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٢٨٩ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٥٦٦ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ٥٦٩ .
(٦) اضواء جديدة على جبران ، ص ٢٣٦ .
(٧) المصدر نفسه ، ص ٢٠٥ .

آخر » (١) .

والابتكار والفرادة مرادفان، او هما اسمان، للجدّة . يقول في احدى رسائله (سنة ١٩١١) : « اعرف ان في نتاجي شيئا هو غريب في الفن ـ اقصد انه جديد » (٢) . ويصف الجدة ، ويسميها هنا الحداثة ، لمناسبة المعرض الدولي للفن الحديث في باريس سنة ١٩١٣ ، بانها **« الثورة »** **« واعلان الاستقلال »** ، وبانها **الحرية والكينونة** .

وفي هذه الرسالة يشدد على الصلة العميقة بين الحرية من جهة ، والابتكار والفرادة والجدة من جهة ثانية فيقول : « ان بمقدور الانسان ان يكون حرا بدون ان يكون عظيما ، لكن ليس بمقدور أي انسان ان يكون عظيما اذا لم يكن حرا » (٣) . وهذا ينطبق بشكل خاص على الشعراء ، فشرط الشاعر لكي يكون عظيما هو ان يكون حرا . وهذه الفكرة ذاتها يكررها في معرض كلام له على ميخائيل نعيمه ، لمناسبة مقالة كتبها عنه ، فيقول : « ان في كل شاعر **شيئا خاصا به** ، شيئا يجعله فريدا ، عنصرا فرديا فيه هو ينبوع نتاجه الخلاّق وتعبيره الحق . وليس في مقال نعيمه شيء يوحي بوجود ذلك ، وهذا وحده هو الشيء الرئيسي في أي شاعر » (٤) .

الابتكار هدم بالضرورة ، من حيث انه تجاوز للسنن المرسومة . بل ان عظمة الشاعر تقاس ، في راي جبران ، بمدى هدمه . وعلى هذا الاساس **يقول عن نيتشه** انه اعظم ابناء القرن التاسع عشر **« لانه لم يكتف بالخلق كما فعل ابسن ، لكنه دمر ايضا »** (٥) .

وضمن هذا المنظور يصف جبران نفسه في احدى رسائله (سنة ١٩١١) ، فيقول : « طيلة حياتي كنت احجم عن الاشياء الكبيرة الجبارة ... اما الآن فانا اريد الاشياء الجبارة التي تدمّر كيما تبني بناء نبيلا» (٦) .

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ٢٣٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢١٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٩٠ — ١٩١ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٧٩ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ٢١٧ .

ان جدلية الهدم والبنــاء شكل آخر لجدلية ثانيــة اسميها جدليــة **الاستقصاء والريادة** . ويكون الاستقصاء داخليا او خارجيا ، وفي الحالتين يكون وعي الرائي يقظا متنبها . وغالبا ما يتركز في النظر والسمع بمعنييهما الحسي والروحــي معا . ومن هنــا تتردد كثــيرا في كتابات جبران لفظتــا « **سمعت** » و « **رأيت** » . وهو يقصد بهما اكثر ما يقصد الدلالة الرؤياوية، اي ما يسميه **بالاذن الثالثة ، والعين الثالثة** حيث يسمع الاصوات الخفيــة التي لا تسمعها الأذن العادية ، ويرى الاشكال الخفية التي لا تراها العــين العادية .

من اشكال هذا الاستقصاء **الجنون** ، كما رأينا . واحب ان اضيف ان جبران كان شديد الاهتمام بالجنون ، وربما خيّل اليه انه مجنون فعــلا . تقول ماري هاسكل في يومياتهــا : « غمرني احساس شديد بأنه غالبا مــا ١٩١٣) ان بعضهم وبينهم ناشر كتبه يعتقــدون انه مجنون . ثم يضيف : « ولأني مجنون فان عليّ ان اعمل وحدي . تبارك الآلهة العظام الرحيمون الذين اعطوني هذا **الجنون الحلو** » (١) .

ومن اشكاله **التخييل** ، وهو الايغال فيما وراء حدود العالم المرئي ، المحسوس ، المدرك عقليا ، الى العالم الخفــي الحقيقي ، وذلك من اجــل الكشف عنه ، وتأسيس المطابقات بينه وبين العالم المرئي . ينقلنا التخييل، بتعبير آخر ، من المنتهي الى غير المنتهي . وكان فيكتور هوغو يرى ان الفرق بين المنتهي واللامنتهي هو الفرق بين الكلاسيكية والرومنطيقية . يقــول : « كان الشعور بالمنتهي يسيطر في العالم القديم . كان لكل شيء حد ، اطار،

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ٢٢٦ .

بداية ونهاية : لا شيء يغيب في الظل ، لا شيء يذهب الى ما يتجاوز الظاهر ، كل شيء عند اليونانيين كان انسانا ، حتى الآلهة . غير ان الشعور باللامنتهي هو الذي يسيطر على العالم الحديث . كل شيء في هذا العالم يشارك في حياة لا حد لها ، يغوص في المجهول ، في غير المحدود وغير المنتهي، في الغيب . وما نسميه حياة ليس شيئا آخر الا التوق الى الابدية ... فنحن نشعر ان في انفسنا شيئا لا يموت . وكل شيء بالنسبة الينا إله ، حتى الانسان » (١) .

ويتحدث جبران عن التخييل بالمعنى الذي يشير اليه هوغو ، فيقول على لسان « ملكة الخيال » في مقطوعة بهذا العنوان : « لم يحسن الضرب على قيثارة الحياة غير الذين لمست اناملهم وشاحي ونظرت اعينهم عرشي ... فأنا مجاز يعانق الحقيقة » . ويقول بلسانها : « ان للفكرة وطنا اسمى من عالم المرئيات ... » ويتحدث عن نفسه ، لحظة رأى ملكة الخيال، فيقول انه « **رأى ما لم تره عين انسان ، وسمع ما لم تعه اذن** » (٢) .

وبهذا المعنى يتحدث جبران في احدى رسائله (سنة ١٩١٣) الى ماري هاسكل عن **اللامحدودية** في الفن ويرى بأنها « عماد الفن وروحه » . ويصف الروح العربية في الرسالة نفسها بانها كانت « لا محدودة بشكل غريب » ، ذلك ان العرب « لم يفقدوا رؤيا الانسان الاولى ، التي هي بطبيعة الحال غير محدودة ، كما فعل الاغارقة والرومان الذين **حاولوا ان يكونوا واقعيين، فاخفقوا في ان يكونوا حقيقيين** » (٣) .

بهذا المعنى نفسه يقول : « وعظتني نفسي فعلمتني لمس ما لم يتجسد ولم يتبلور ، وأفهمتني ان **المحسوس نصف المعقول** ، وان ما نقبض عليه بعض ما نرغب فيه ، وقبل ان تعظني نفسي كنت اكتفي بالحار ان كنت باردا ، وبالبارد ان كنت حارا ، وباحدهما ان كنت ثائرا ، اما الآن فقد انتشرت ملامسي المنكمشة ، وانقلبت **ضبابا دقيقا يخترق** كل ما ظهر من

(١) « حاشية لحياتي » ، ص ٤٨٦ – ٤٨٧ . يعود النص الى سنة ١٨٦٤ .
(٢) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٢٩١ .
(٣) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٨٠ .

الوجود ليمتزج بما خفي منه » (١) .

وفي المقطوعة نفسها وهي بعنوان «وعظتني نفسي» يشير الى انه يشم « ما لا يحرق ولا يهرق » ويملأ صدره « من انفاس زكية لم تمر بجنة من جنات هذا العالم ولم تحملها نسمة من نسمات هذا الفضاء » . وانه يصغي الى « الاصوات التي لا تولدها الالسنة ولا تضج بها الحناجر » لكن التي تعلن **« اسرار الغيب »** (٢) .

ومن اشكال هذا الاستقصاء **الحلم** . ونتبين اهمية الحلم ، في هذا الصدد ، حين نقارنه بالعقل . العقل يتيح للانسان ان يدرك الواقع ، غير انه يكبت العالم الكامن وراءه ويحجبه . والحلم هو الذي يكشف عن هذا العالم ويحرره . فبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله او ما لم يقدر ان يراه بعينيه العاديتين . الحلم اذن كالجنون ، يفتح ابواب الواقع الآخر الذي هو اكثر غنى وجمالا من الواقع المباشر . وليست الطبيعة الا مظهرا خارجيا له كما يعبر جبران . انه ، بتعبير آخر ، نقطة التقاء وتماس بين الانسان والمجهول، وشكل من اشكال العلاقة بين الانسان والعالم غير المرئي . وليس بين الحلم والنبوة فرق في النوع ، بل في الدرجة . فالنبوة كمال يحصل بالحلم او الرؤيا .

وفي الحلم يتحد اعلى ما في روح الانسان وادنى ما في جسده ، وهو بذلك يكشف عن جوهر الانسان ذاته . فهو ، بين قوى الانسان ، اكثرها حميمية والتصاقا بذاته العميقة . فيه يمتزج الانسان بالكون ، وفيه يرى الانسان ما في ظلمات العالم . ولذلك فان الحلم يبرز العلاقات الخفية بين الانسان والاشياء . وهو بالنسبة الى الانسان رمز الارتياد المطلق والوصول اليه . من هنا ندرك كيف ان الحلم ينبوع صور لا ينفد .

وكان الحلم ، بالنسبة الى جبران ، امتدادا للحقيقة والواقع ، او

---

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٥١٧ .
(٢) اضواء جديدة على جبران ، ص ٤٧ — ٤٨ .

شكلا من اشكالهما . يروي **ميخائيل نعيمه** (١) **ان جبـران قص عليه حلما يعتبره رمزا لحياته . وفي** رسالة كتبها جبران لمي زياده اخبرها بأنه رآهـا في حلم وقد جرحت في جبينها . وكان الجرح ينزف دما . ويقول لها انـه خائف عليها من هذا الحلم . وتروي ماري هاسكل (سنة ١٩١١) انجبران اخبرها انه يرى المسيح ، عادة ، اربع مرات في السنة . واحيانا يراهمرتين. ويقول جبران انه رأى المسيح للمرة الاولى حـين كان في حوالى الخـامسة عشرة ، وقد جلس على الحجر قربه ، لكنه لم يكلمه . ويقول انه لا يشبه اية صورة من صوره المعروفة ، وانه يراه دائما في منتصف النهار وفي الايـام الحارة ، منفوش الشعر ، « يرتدي ثوبا رماديا » تهرأت حواشيه ، « فـي يده عصا وعلى قدميه غبار » . ويروي جبران في احد احلامه ان المسيح قال له مرة : « اذهـب ونم ، واحلم احلاما طيـبة » ، وفي حلم آخر يقـول ان « المسيح ملأ يديه بالكرز » ، وفي آخر ، يقدم له جبران نبات الرشاد فيأكل المسيح بلذة قائلا : « ليس هناك ما هو أجمل من الاخضر » (٢) .

والحلم هنا ليس حلما بالمعنى العادي ، وانما هو رؤية حقيقية. وهذا ما كان يؤكده جبران . ففي سنة ١٩١٩ يخبر ماري هاسكل انه رأى المسيح ولم يكن يحلم .

وفي رسالة اخرى (١٩٢١) يقول انه رأى في احلامه كيتس وشلـي وشكسبير مرارا عديدة ، ويردف قائلا : « ان الاحلام حقيقية ... » لـكن احلامه عن هؤلاء الشعراء « ليست مؤثرة كما هي احلامي عن المسيح » (٣).

---

(١) ميخائيل نعيمه ، جبران ، ص ١٩٣ .
(٢) اضواء جديدة على جبران ، ص ٥٨ – ٦٠ .
(٣) المصدر السابق ، ص ١٩٤ .

هكذا يبدو العالم الواحد ، في استقصاء الرائي ، ثلاثة عوالم ، لكن في حركة من التدرج لا من الانفصام . الواقع المباشر المرئي ، والواقع الذي ينعكس عنه في نفس الرائي ، واخيرا الواقع الذي يستشفه الرائي من خلل هذا الانعكاس .

غير ان الاستقصاء لا يوصل الى نهاية معينة والا اصبح رهين الواقع المباشر ، وانما على العكس يشير الى اللانهاية ويدفع اليها ، اي انه يردنا الى **الريادة** .

ويسلك الرائي ، من حيث هو رائد ، سلوك من تحاصره الاسوار والحواجز وتحول دون سيره وانطلاقه . ومن هنا تتوجه طاقاته نحو هدم الاسوار والحواجز ، والبحث عن مخرج ، ويؤخذ تبعا لذلك بفكرة **المغامرة والمخاطرة** . يقول جبران : « وعظتني نفسي فعلمتني ان اقول لبيك عندما يناديني **المجهول والخطر** . وقبل ان تعظني نفسي كنت لاانهض الا لصوت مناد عرفته ، ولا اسير الا على سبل خبرتها فاستهونتها . اما الآن فقد اصبح **المعلوم مطية اركبها نحو المجهول** ، والسهل سلما اتسلق درجاته لأبلغ الخطر » (١) .

وهذا البحث عن مخرج يفترض بالطبع وجود المخرج ، **أي** وجودالعالم الحقيقي الآخر الذي لا حواجز فيه ولا اسوار ، وبما ان **هذا** العالم آت ، او أنه في مكان آخر ، تتضح لنا دلالة الحنين عند الرائد ، الى **ذلك** العالم الآتي ، ودلالة رفضه لهذا العالم الراهن . كذلك تتضح لنا دلالة كلمات اخرى **كالسفر او الطريق او الوحدة** . ولا تعني الوحدة ، اذن ، معناها المبتذل

---

(١) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٥١٧ — ٥١٨ .

الشائع : البعد عن الناس نفورا منهم وكراهية لهم . وانما تعني على العكس تعميقا لشكل الاتصال بالانسان الآخر .

يقول جبران : « افضل ما استطيع فعله وانا وحيد . ان المرء يكون قريبا الى كل انسان عندما لا يكون قريبا الى اي انسان » (١) ويقول ايضا: لولا الوحدة « لما كنت انت انت ، وانا انا » (٢) .

والطريق ليست اتجاها او اشارة للهدف او دعوة للسفر وحسب ، وانما هي كذلك وعد بمخرج ووعد بالوصول . واذا كانت الطريق رمزا للبحث الافقي ، فان الوحدة او العزلة رمز للبحث العمودي . وكما ان الطريق هي الصورة المادية للسفر ، فان المغارة او الهاوية هي الصورة المادية للعزلة . فالهاوية ، رمز العزلة ، سفر عمودي في اتجاه الاسرار . ولذلك فهي خطرة ومرعبة . فمن يعتزل وينفرد هو كمن يسكن في مغارة او هاوية ، او كمن يحفر منجما ويغوص في اعماقه . الهاوية ، كالعزلة ، باب مفتوح على الظلام . لكنها في الوقت ذاته ، مدخل الى المجهول . انها رمز لتعانق الانسان مع الخارق وغير الطبيعي .

وهكذا تتألف الصورة في الريادة من عناصر تتساوق مع تدرّجات العالم في الاستقصاء ، وهي : وعي الرائد للحدود التي تفصله عن الواقع المباشر ، يقينه بواقع آخر اجمل واغنى ، وأخيرا رغبته في الوصول الى هذا الواقع وتحقيقه .

يمكن ان نسمي هذا **الاتجاه بالواقعية الصوفية** : الواقعية لانه يبدا بالواقع ، يلاحظه وينتقده . والصوفية ، لانه يشير ، فيما ينتقد الاشياء المرئية او المعلومة ، الى الاشياء غير المرئية او المجهولة ويدل عليها . وفي هذا الصدد افضّل كلمة صوفية على ما يرادفها في الغرب اعني السوريالية . فلكلمة صوفية اصولها وتاريخها في التراث العربي وهي تعني ، بعد افراغها من الشوائب التي لحقت بها ، استشفاف المجهول واكتشاف ما يختبىء وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع الاليف اليومي . وعن هذا يعبّر جبران مقارنا بينه وبين صديقه النحات اللبناني يوسف الحويك : « فصديقي

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ١٥٥ .
(٢) المجموعة الكاملة (العربية) ص ٥٧٣ .

يبحث عن ذاته في الطبيعة ، أما انا فأحاول ان اجد ذاتي من خلال الطبيعة. الفن ، بالنسبة الي ، ابعد من الاشياء التي نراها ونسمعها » (١) . وهو ، اذن ، ليس انعكاسا للعالم او ليس **« ردة فعل »** كما يعبّر جبران ، (٢)وانما هو **« فعل »** كما يعبر ايضا ، أي **« حياة جديدة »** . انه ، كما يعرّفه في صيغة اخرى **« الشيء الآخر الأبعد** في الانسان ، الشيء الذي لا نفهمه ، والذي نسعى لان نجد شكلا يعبر عنه ولم نجده حتى الآن » (٣) . فالفن في هذا المنظور هو التعبير عما لا يعبّر عنه ، أي عن الغامض او عما يسميه « الذات الخفية » (٤) ومن هنا يمتدح بيتهوفن قائلا عنه انه « اعظم البشر، واكثرهم غموضا » ومن جوانب عبقريته انه يظل « سرا غامضا » . ويتابع جبران قائلا : « لا اعرف كيف فعل ما فعل ، ولا اعرف كيف اكتشف تلك الأعماق والقمم الغريبة التي لا أرى كيف يمكن تخيّلها » (٥) ذلك ان الحياة « ليست بسطوحها بل بخفاياها ، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها . ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم » . وكذلك الفن ليس بما نسمعه او نراه ، بل هو « بتلك المسافات الصامتة ... وبما توحيه اليك الصورة فترى وانت محدق اليها ما هو أبعد وأجمل منها » . وبهذا المعنى يخاطب الآخر قائلا : **« لا تتوهمني عبقريا قبل ان تجردني من ذاتي المقنبسة »** .

*

ومن هنا ترتبط التجربة الابداعية باللانهاية ، وبقدر ما يحمل الفن من « العناصر غير المحدودة » (٦) ، يكون فنا عظيما . والفن اذن حركة مستمرة في اتجاه لا نهاية له . ولهذا لا يكتمل ، بل ان كل كمال هو ، في هذا المنظور، نقص . ويقول جبران انه لا يستطيع ان يتصور الكمال « أكثر مما يستطيع تصور قيام حد ونهاية للمكان او الزمان » .

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ٢١٦ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٥ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٧٧ .
(٤) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٤٩٧ — ٤٩٨ .
(٥) اضواء جديدة على جبران ، ص ٢١١ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ١٧١ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٧١ .

الكشف عن الحقيقة او اللامرئي او اللانهاية يعني تجاوزا للواقع وتحويلا لنظامه ، من اجل ان تظل الحياة جديدة ، في حركة وتغير مستمرين . وهذا يقتضي تحويل نظام التعبير،لكي تستطيع اللغة أن تعبر عناللامرئيواللانهاية والتغير المستمر . وكما أن النهاية التي تتمثل في السطح والقشرة تحجب اللانهاية، ولا نبلغ اللانهاية الا بتمزيق السطح والقشرة، فان اشكال التعبير الموروثة ، لغة وبناء ، انما هي بمثابة القشرة والسطح ولا بد من تمزيقها ، لكي نصل الى لغة وبناء جديدين يتجاوزان القيام بمهمة التواصل الاجتماعي العادي الىالقيام بمهمة الكشف عن اللانهايةواللامرئي واحتضانهما والتعبير عنهما . فهناك وحدة بنيوية بين **« ماذا »** نقول ، و **« كيف »** نقول ، بين معنى القول ومبناه . واذا اعتبرنا ان الواقع هو المادة التي يستمد منها المضمون ، فان تغييره ، اي النظر اليه نظرا جديدا يتضمن بالضرورة تغيير لغته ، اي التعبير عنه تعبيرا جديدا ، فتغيير نظام الواقع يتضمن تغييرا لنظام التعبير .

يتحدث جبران عن موقفه من اللغة العربية ، فيقول : « إن لي اسلوبي الخاص ، باللغة الانكليزية . لكني لن اتمكن قط من تغيير اللغة الانكليزية ، بالشكل الذي غيرت به اللغة العربية . ففي العربية خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حدا بالغا من الكمال . لم أبتدع مفردات جديدة بالطبع ، بل **تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة »** . (١)

وقد ورد هذا القول في رسالة لماري هاسكل تعود الى سنة ١٩٢٠ ، وكانت بمثابة ايضاح لما قالته هي عن لغته الانكليزية من انها أرفع انكليزية

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ٣٣ .

أعرفها ، ومن ان فيها « ابداعا لا تجد مثيلا له الا في اعظم شعراء الانكليزية، وتقصد شكسبير ، وفي التوراة (١) . وخلق لغة داخل اللغة يذكرنا بعبارة **لالارميه** بهذا المعنى ، وهو ما يشكل جوهر الشعر الرمزي .

وفي مقالة لجبران بعنوان « مستقبل اللغة العربية » نشره في سنة ١٩٢٣ (٢) ، يربط تجدد اللغة بتجدد الانسان ، فاللغة كما يقول « مظهر من مظاهر الابتكار » في الامة ، ولذلك فان مستقبلها « يتوقف على مستقبل الفكر المبدع » . ويحدد قوة الابتكار بأنها « عزم دافع الى الامام » وأنها « جوع وعطش الى غير المعروف » وانها « احلام » لا تنتهي كالحياة التي لا تنتهي . ويتمثل الابداع ، بصورته العليا ، في الشاعر . فالشاعر حارس اللغة وحاضنها او هو ، كما يعبر جبران ، « ابوها وأمها » . فهو يخلق الحياة من حيث انه ينظر اليها دائما بعين جديدة ، وهو يخلق اللغة من حيث انه يعبر عن نظرته بلغة جديدة دائما . ومن هنا كان مستقبل الثقافة كلها، لا مستقبل اللغة وحسب ، مرتبطا بقوة الابتكار ، أي بالشاعر .

وفي كلامه على الابتكار يثير مسألتين : تقليد الماضي وتقليد الغرب ، والمقلد هو ، بعامة ، من **« لا يكتشف شيئا ، بل يستمد حياته النفسية من معاصريه ويصنع اثوابه المعنوية من رقع يجزها من اثواب من تقدمه »** . وهو « الذي يسير من مكان الى مكان على الطريق التي سار عليها الف قافلة وقافلة ولا يحيد عنها مخافة ان يتيه ويضيع » وهو الذي « يبقى كيانه كظل ضئيل » . وهكذا فان المقلد رمز الجمود والعقم والموت ، ذلك ان سبيل الاقدمين اقصر الطرق بين « مهد الفكر ولحده » .

وفيما يتعلق بتقليد الغرب ، يميز جبران أولا بين تقليد الغرب للشرق ثم تقليد الشرق للغرب : الغرب قلد الشرق بحيث مضغ وحول الصالح مما اقتبسه الى كيانه ، اما الشرق فانه اليوم يقلد الغرب فيتناول ما يطبخه الغربيون ويبتلعه دون ان يحوله الى كيانه ــ بل انه على العكس يحول كيانه الى كيان غربي . وهذا ما يجعل الشرق يبدو في عين جبران اشبه بشيخ هرم فقد اضراسه ، او بطفل لا اضراس له . ويخلص جبران الى حقيقتين : الاولى هي ان «روح الغرب صديق وعدو لنا . صديق اذا تمكنا منه» ، وعدو اذا

---

(١) اضواء جديدة على جبران ، ص ٣٢ .
(٢) المجموعة الكاملة (العربية) ، ص ٥٥٤ ــ ٥٦٢ .

وهبنا له قلوبنا . صديق اذا اخذنا منه ما يوافقنا ، وعدو اذا وضعنا نفوسنا في الحالة التي توافقه » . والثانية هي انه خير للانسان ان يبني « كوخا حقير » من ذاته الاصيلة ، من ان يقيم « صرحا شاهقا » من ذاته المقتبسة .

وطبيعي ان يتغير ، ضمن هذه النظرة ، معنى الشاعر من جهة،ومعنى الشعر من جهة ثانية . فلم يعد الشاعرذلك الشخص الذي يكتبالقصيدة كنوع كتابي ، اصطلح عليه في التقليد الكتابي ، **بل اصبح الشاعر « كل مخترع مكتشف »** . ولم يعد الشعر ، تبعا لذلك ، منحصرا في القصيدة الموزونة ، المقفاة ، وانما اصبح رؤيا شاملة جديدة للعالم والانسان ، وشكلا كتابيا ، موزونا او منثورا ، يحتضن هذه الرؤيا ، يتطابق معها وينقلها الى الآخر . وبدءا من ذلك يضع جبران الاسس الاولى لتحديد الشعر ، والكتابة بشكل عام ، تحديدا جديدا .

اول ما يفاجئنا في نتاج جبران شكله **الكثير** ، فكأنه يريد ان يوحي بأن الشكل الكثير هو ، كذلك ، نوع من التجديد ومن تجاوز القديم .

من هذا الشكل القصة القصيرة والطويلة نسبيا، والمسرحية الحوارية والمقالة والحكاية الرمزية والكلمة الجامعة (الحكمة ، المثل) والسيرة وقصيدة النثر وقصيدة الوزن . وطبيعي ان الوصول الى الخصائص التفصيلية الكاملة لاسلوب الكتابة الجبرانية يقتضي دراسة دقيقة الاستقصاء لكل شكل من هذه الاشكال التي ذكرناها على حدة . غير انني سأكتفي ، هنا ، بالاشارة الى الخصائص الاساسية العامة المشتركة .

من هذه الخصائص التشخيص . ومنها الرمز . والرمز عنده متدرج متنوع . فهو يقوم احيانا على الكلمة المفردة مثل : الجنون ، الغاب ، الليل، البحر ، السابق ، التائه ... الخ . ، او العبارة ، والامثلة عليها كثيرة وبخاصة في « النبي » و « المجنون » مثل : النقطة في البحر ، الذات الكبرى ، السكينة العظمى ، برج في السماء ، الذوات السبع ، الحنين الاعظم ، حفار القبور ، وريقة عشب ووريقة خريف ...

وهو احيانا **اسطوري** (ايزيس ، عشتار ، العنقاء ، بنات البحر...) **او تاريخي** (هوميروس ، قيس ، ابو العلاء) **او ديني** (قبض الريح ، الجلجلة ، الصلب : اقتباسات من **الانجيل والقرآن**) .

ومن هذه الخصائص : **الخطابية** . وهو ينوّع هنا كثيرا ويستخدم مختلف الصيغ المؤثرة كالاستفهام والتعجب والاستنهاض والنداء ، ويزاوج بين الحال ومقتضاها اللفظي ، فترق الفاظه في موقف الرقة وتخشن في موقف العنف ، ويلجأ الى المقارنة والموازنة ، والى التكرار والتضاد .

ومن هذه الخصائص : **الغنائية** ، حيث يعتمد بشكل خاص على الايقاع ـ وهو الانتظام النسقي : تكرار عبارة او وزن او شكل او لفظة او حرف ، وفقا لابعاد معينة ـ وعلى الصور والتشابيه ، وعلى تقابل العبارات وتوازنها ، وعلى العلاقات النسقية فيما بينها تكرارا (وعظتني نفسي) او تضادا (لكم لبنانكم ولي لبناني) ، وعلى قصر الجمل وايجازها .

ومن هذه الخصائص **التصويرية** ، وهو في صوره اكثر ميلا الى التجريد منه الى الحسية ، غير انه يمزج احيانا بين المجرد والمحسوس واحيانا يستخدم الصورة للاقناع ، او لتعميق المعنى ، او لجعله اكثر مدعاة للتساؤل اي اكثر غموضا ، تحقيقا لتساؤله : (كيف يستطيع الانسان ان يكون قريبا ما لم يكن بعيدا ؟) .

ومن هذه الخصائص **الايجاز** الحكمي (رمل وزبد) حيث يركّز ويختصر ويوحي . ويبدو الايجاز بخاصة في قصيدة النثر « المجنون » . ولهذه القصيدة صفات اهمها : الشكل المركّز ، الاطار المحدود المعين ، الالزامات او القيود الاصطلاحية . واذا قارناها بالنثر الشعري ، نجد ان النثر الشعري اطنابي ، يسهب ، بينما قصيدة النثر مركّزة ومختصرة . وليس هناك ما يقيد ، مسبقا ، النثر الشعري . اما في قصيدة النثر فهناك شكل من الايقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية . ثم ان النثر الشعري سردي ، وصفي ، شرحي ، بينما قصيدة النثر ايحائية .

ومن هذه الخصائص اخيرا البساطة بالمعنى الذي **يذهب اليه شيلي** في كلامه على الشعر البسيط والشعر العاطفي ، اذ يقول : « **الشاعر اما انه طبيعة واما انه يبحث عن الطبيعة** . هو ، في الحالة الاولى ، شاعر بسيط ، وهو في الحالة الثانية شاعر عاطفي » . لا شك ان في هذا القول ما يضيء الى حد بعيد كتابة جبران .

غير ان هذه الخصائص لا تتضح دلالتها الفنية تماما الا اذا قرناها بعالم جبران ونظرنا اليها من ضمن هذا العالم . وعالم جبران هو عالم الانسان ـ الطبيعة ، حيث يتلاقى الحس والعقل ، الفطرة والثقافة ، وحيث تسود الوحدة والانسجام والطمأنينة . والنموذج الانساني الذي يبشر به جبران هو الانسان الاصلي الطبيعي ، البسيط الذي يسلك بقواه كلها كوحدة منسجمة ، ومن هنا يرفض الانسان الذي فقد هذه الوحدة .

ومن هذه الناحية يتلاقى في شخص جبران شاعران : قديم يحركنا بالطبيعة ، بالحضور الحي ، وحديث يحركنا بالافكار والمثل .

والواقع ان جبران يصدر في نتاجه عن طرفين متناقضين : الواقع المحدود (المجنون) والمثال الذي لاينتهي (النبي) . وما ينتصر في الاخير هو الطرف الثاني ، فالرؤيا الجبرانية قائمة على فكرة اللامنتهي . وقد انعكست هذه الفكرة في مثالية غامضة لعلها السبب الاول الذي يجعل بعض الناس يتعلقون بجبران ، وتجعل بعضهم الآخر ، في الوقت نفسه ، لا يستطيعون ان يقرأوه .

لكن تبقى اهمية جبران الاولى في انه سلك طريقا لم تعرفها الكتابة العربية ، في انه **هدم الذاكرة وبنى الاشارة** ، فكان بذلك **بداية** . ولذلك فان المسألة الاخيرة في دراسته ليست الالحاح على شكلية التعبير بقدر ما هي الالحاح على **نوعية هذه البداية** ، وجبران ، من هذه الشرفة ، لا يتحدد الا بالطموح الكامن في نتاجه : انه يتحدد **بتفجراته لا ببناءاته** . فهذه التفجرات لا توحي بتغيير اشكال التفكير والتعبير وحسب ، وانما توحي كذلك بتجديد الاسس ذاتها . فلم تعد الكتابة العربية ، بدءا منه ، تتأمل ذاتها في المرايا اللفظية ، بل اصبحت تنغمس في العذاب والبحث ، والتطلع — ومن هنا امتلأت بالحيوية واصبح القراء الذين كانوا يتغذون بالالفاظ يتغذون بقوة التجدد والتغيير .

اخيرا نستطيع **ان نصف جبران بانه ، في آن ، حديث وكلاسيكي ، واقعي وصوفي ، عدمي وثوري .**

هو حديث من حيث انه رأى الانسان في حياته اليومية ، وهبط في منحدراته ، ومن حيث انه يحاكي الطبيعة في لا وعيها ، وفي لا مبالاتها الاخلاقية ، وغياب الارادة والاختيار عندها ، ومن حيث انه يتجه نحو القاعدة ويبدأ من الاسفل .

وهو كلاسيكي من حيث انه رأى ، كذلك ، الى الانسان في ذروة الانسانية ، في كماله وقوته .

وهو واقعي لانه ينتقد الواقع كما لم يفعل أحد من معاصريه ، وصوفي لانه يطمح الى المجهول / الغيب اللامحدود ، ويتجه اليه ، فيما ينتقد الاشياء الواقعية ، المحدودة ، ويتجاوزها .

وهو عدمي" لانه يصرخ حتى التشاؤم ، لكنه ثوري لان تشاؤمه ذاته اول علامة على الثورة او التجدد . انه ينظر الى الانسان في طينه ووحله ، لكن من اجل ان يخلق منه انسانا آخر جديدا .

الارتداد / التنميط

- ١ -

لم يطرح « عصر النهضة » ، (باستثناء جبران) ، على مستوى النظام الثقافي الذي ساد ، اي سؤال جديد حول مشكلية الابداع الفني ، وانما كرر الاسئلة القديمة . لذلك لم يُعد النظر في الموروث ، ولم يفهم معنى الحداثة . ومن هنا لم يترك وراءه ما يمكن التأسيس عليه ، ادبيا ، اليوم . بل انه « احيا » ما كان يجب ان يظل « ميتا » .

ما المشكلية الادبية السائدة بفعل « عصر النهضة » ، وبدءا منه ؟ انها مشكلية **الارتداد / التنميط** . فقد كانت « النهضة » عصر تنميط للاسئلة التقليدية ولاجوبتها . لم تكن عصر انتاج يكتشف ويضيف ، وانما كانت عصر استعادة وتكرار ، اي أنها « استهلكت » ما انتجته العصور السابقة . وقد اقترن هذا التنميط الاستهلاكي للموروث ، بتنميط استهلاكي ، على مستوى الحياة اليومية ، للمجلوب الاوروبي .

ومن هنا يتجلى لنا كيف ان « عصر النهضة » كان عصر **انحطاط مزدوج** : عودة آلية الى الماضي ، من جهة ، ودخولا آليا في آلية الاستعمار من جهة ثانية . ولم تكن الفترة التي عقبت الحرب العالمية الاولى الا مناخا لترسيخ التنميط الذي أشرنا اليه ، بوجهيه الاستهلاكيين . واليوم ، يصل هذا التنميط ، بفعل الهيمنة الامبريالية الثقافية ، الاميركية ـ الاوروبية ، الى درجة بالغة التعقيد . ذلك ان الثقافة التي تفرزها هذه الهيمنة تجد في المجتمع العربي مرتكزات نفسية تؤثر في طريقة حياته وتفكيره ، وفي اخلاقه وعاداته ، بالاضافة الى مرتكزاتها الاقتصادية والسياسية .

- ٢ -

تخلق هذه الثقافة رغبات تتطلب مقاومتها ، في هذا العصر من التطلع الى تحقيق الرغبات خصوصا في المجتمعات النامية ، كالمجتمع العربي ، جهودا خلاقة كبيرة . وهي بذلك تخلق تراتبا اجتماعيا جديدا يموه الفروق الطبقية ، اي انه يموه عناصر التحريك المغيّر . السيارة ، البراد ، الغاسلة الكهربائية ... الخ ، هي في المجتمع العربي ، وفي اكثر الحالات ، مظهر امتياز ، اكثر مما هي تلبية لحاجة ضرورية ، نابعة من مستوى الانتاج والفاعلية الانتاجية . كأن الاستهلاك فيه ، وهو الذي لم يخرج بعد من اساطير القبلية ، يتحول الى اسطورة قبلية جديدة ، تصبح هي بدورها ، اخلاقا . من مظاهر هذه الاسطورة ان الاشياء المصنوعة لم تعد في وعي المستهلكين مرتبطة بوظيفة محددة ، وانما اصبحت تابعة لمتحول دائم هو منطق الرغبة التي لا تشبع .

وفي مناخ هذه الاسطورة تنشأ ثقافة تتمحور حول الظاهر والسطح والخارج ، هي ثقافة الشيء المصنوع . وأخطر ما فيها انها تعطي لما يصنع مميزات وخصائص ما يبدع . فهي تعتبر القصيدة ، مثلا ، أو اللوحة شيئا يستخدم للفائدة العملية المباشرة ، تماما كالكرسي أو الاعلان او الدولاب . انها ثقافة تتضمن نهاية الايحاء ، ونهاية التطلع الى ما هو اسمى . انها الثقافة القائمة على الذرائعية ، نظرة وممارسة .

من هنا ، تخلق هذه الثقافة في المجتمع العربي مناخا حياتيا بلا ثقافة. انها لا تخلق له أبعادا ارقى للفن ، او اتجاهات أعمق للفلسفة والفكر ، أو صورة اغنى للانسان . ان ما تخلقه هو ، على العكس ، مزيد من الذرائعية التي تضحي بالبعد الجمالي للاشياء في سبيل بعدها التطبيقي . وهذه الذرائعية ، اي هذه اللاثقافة ، اصبحت عقيدة : تقديس التكنولوجيا والاستسلام حتى الانبهار للمادية الحياتية في أدنى اشكالها ابتذالا . وتخلق هذه العقيدة جنة من نوع آخر على الارض ، هي جنة الاستهلاك .

- ٣ -

اذا كانت حيوية المجتمع تقاس بطاقته على الابداع ، وممارسته الفعل الابداعي ، فان المجتمع الذي لا يمارس هذا الفعل يظل ، بالضرورة ، تابعا، سواء **للسلفية** حيث يعوض بالذكرى والاستعادة عن الممارسة الحية ، أو للاقتباسية ، حيث يعوّض عما يعجز عن ابداعه ، بما يقدر على اخذه من الخارج . وتلك هي الثقافة العربية السائدة على مستوى المؤسسات : اما انها تجييء من الماضي ، واما انها تجيىء من الخارج . هي ، من الناحية الاولى ، نسخ يمحو الحاضر ، وهي من الناحية الثانية تقليد يمحو الشخصية . كأنها في الحالين عقل مستعار ، وحياة مستعارة . هكذا يبدو ان المجتمع العربي يكاد ان يتحول الى مصب يتلقف السيول من الجهات الأربع . وهي سيول اقوى من قدرة واقعه الراهن على الهضم والتمثل والتكييف . وتبدو بعض الاقاليم العربية متخمة حتى انها تكاد لا تميز بين الجسد وما حوله . وتبدو الحياة فيها أنها تتحول الى عوامات من الاشكال والالفاظ لا يربطها بالكائن او الطبيعة أي رباط متين . وتبدو الثقافة فيها انها تتحول الى شاشة واعلان ، الى غبار جنسي — ايروسي ، الى حصاة ملساء تتدحرج في منحدر التاريخ، الى ثقافة امّحاء وشتات نحو قبر التاريخ، ولا يغير من هول هذه الحقيقة شيئا ، أن يكون هذا القبر من الذهب الاسود او من الذهب الاصفر .

صحيح أن المجتمع العربي « ينمو » . لكن نموه تقدم على السطح ، يقابله تراجع في العمق . وهذا التقدم على السطح يتجه الى ان يتقلص في شهوة الكسب . والفقر هنا لا ينشأ من الفقر ، بل من الغنى . معظم الانحاء العربية غنية الى درجة الفقر . انها مليئة بدوامات تستقطب الثروة، تاركة ازاءها دوامات تستقطب الفقر . وليس في هذه الانحاء ، حتى الآن ، ما يشير الى انها تخطط لتتجاوز السطح الى العمق ، واللحظة العابرة الى المستقبل . هكذا تتحول الحياة فيها الى سوق سلعية وانشاء لفظي . وتصبح السلع والالفاظ « مجتمعا » آخر ، له نظامه وقوانينه ، وله فكره وأخلاقه وعاداته . ولئن كانت الفاعلية السياسية مشروطة بالفاعلية الثقافية ، فان الاطار الجغرافي نفسه واللغة ذاتها لم يعودا عاملين نهائيين في استقلال شعب ما ، وفي تميزه ثقافيا أو حضاريا . فهذان نهائيان بقدر ما يحتضنان من قيم الثقافة الابداعية ومن التطلعات الخاصة ، الفريدة ، الأصيلة . فمناعة الشعب تضعف تبعا لضعف مناعته الثقافية . لهذا تبدو الثقافة ، اليوم ، في عصر السياسات الكبرى ، اكثر الاسلحة مقاومة وفعالية .

اننا نقوم مراحل التاريخ في الشعوب ، استنادا الى غناها او فقرها في الابداع الثقافي ـــ الحضاري . ونصف بالانحطاط عصورا كاملة ، بسبب فقرها الابداعي . ولذلك فان المراحل التي تتميز في حياة الشعب بغياب ثقافي ، انما تتميز ايضا بغياب سياسي . فالشعب الذي لا يملك حضورا ثقافيا خلاقا ، لا يمكن ان يكون له حضور سياسي خلّاق . فلا سياسة عظيمة ، دون ثقافة عظيمة .

هذه الصلة الجوهرية بين السياسة والثقافة هي ما يجب ان نلح عليه في المجتمع العربي . ذلك ان انعدام هذه الصلة لا يقصيه عن المشاركة الحية في بناء الحضارة وحسب ، وانما يقوده كذلك الى مزيد من التآكل والتفتت في الداخل ، عدا انه يبقيه تابعا خاضعا ، في مدار الخارج .

دائما ، كان في المجتمع العربي صراع بين ثقافة السطح وثقافة العمق، ثقافة الاستهلاك وثقافة الابداع ، ثقافة المتاجرة وثقافة المغامرة . الاولى تجمع وتكدس ، وتعتبر الاشياء لذاتها وبذاتها . والثانية تفجر وتغير وتتخطى ، وتعتبر الاشياء رمزا لما هو أعمق واسمى . الاولى ثقافة اتجار ، والثانية ثقافة استبصار . وقد ارتبطت الاولى دائما بالطبقات المسيطرة ومؤسساتها ، وارتبطت الثانية دائما بالطبقات الفقيرة ، المحرومة . كان شعراء الرفض ، مثلا ، بدءا من الصعاليك يحاولون تحطيم القشرة السائدة في ثقافة المجتمع الجاهلي ، ويقتلعون الاشياء والافكار من أطرها الجامدة ، من دلالاتها المرتبطة بالطبقات المسيطرة ، ويكشفون عن مسار آخر ، يتيح لهم اعادة تنظيمها في نسق جديد ، يلغي المنظور الاستهلاكي ، أي المستوى التكراري للحياة والعالم ، ويحل محله منظور الاستبصار ، أي المستوى الابداعي التغييري . كذلك كانت الحركات الثورية التي لم تهدأ طيلة القرون الهجرية الثلاثة الاولى ، والحركات الجذرية الاخرى ، العقلانية ، فكرا وفلسفة وعلما ، والاستبطانية ـ فنا وتصوفا . كان نتاج هؤلاء جميعا يتأسس على النظر الى العالم ، عمقيا ، وينهض في وجه ثقافة الطبقات المسيطرة ، التي تتأسس على النظر الى العالم ، سطحيا .

غير ان الثقافة التي ورثها المجتمع العربي من « عصر النهضة » هي ، بعامة ، ثقافة قبول وتكيف . أو هي ، بمعنى آخر ، ثقافة استهلاك، تسيطر عليها قيم التبادل السلعي . ان معظم الاجهزة الايديولوجية في المجتمعالعربي وما يتصل بها او يتفرع عنها من المؤسسات ، انما تنتج ثقافة الاستهلاك ، وتبشر بها ، وتعممها . وبما ان الانتاج لا ينتج الثروة وحسب ، وانما ينتج كذلك من يستهلكها ، فان هذه الاجهزة جاهدة في تحويل العرب الى مجرد مستهلكين . بل ان الاستهلاك يكاد ان يصبح نوعا من القانون او المعيار الاخلاقي المكنون داخل الشيء/السلعة . هكذا تنشأ بين العربي والسلعة

علاقة غائية تكاد أن تكون امتدادا او بعدا ماديا لعلاقته الغائية مع الغيب . وفي هذا تبدو استلابية الثقافة السائدة نظرة وممارسة .

لا تتجلى استلابية الثقافة العربية السائدة في طابعها الاستهلاكي وحسب ، وانما تتجلى ايضا في تبعيتها لنمط الثقافة الراسمالية الصناعية. وهي تبعية غير مرئية احيانا ، تموهها اقنعة ايديولوجية مختلفة . ان النقيض الرأسمالي الكولونيالي ، على الصعيد السياسي ، يبدو هنا ، على الصعيد الثقافي ، نموذجا صديقا .

اذا اضفنا الى هذين الاستلابين استلابا آخر ناتجا عن سيطرة الايديولوجية السلفية ، الارتدادية التلقينية ، يتضح لنا ان المجتمع العربي مثل حي ، بين المجتمعات المماثلة ، على وجود الانسان خارج ذاته ، ركاما او رقما . وفي مثل هذا الوجود يتحول الانسان الى شيء ، الى قيمة تبادلية كالسلعة . ومعنى ذلك ان الثقافة العربية السائدة لا تعلم استهلاك الاشياء وحسب ، وانما تعلم كذلك استهلاك الانسان .

- ٦ -

ما مقياس وجود الفرد بالنسبة الى هذه الثقافة ؟ انه المقياس التالي : انا اخضع ، اذن انا موجود . تقول للفرد في المجتمع الصناعي المتقدم: ادخل في نظام الآلة السائد ، تعش هانئا . وتقول له في مجتمع متخلف كالمجتمع العربي : ادخل في نظام السياسة السائد تعش هانئا . والنتيجة واحدة : تجريد الفرد من انسانيته ، وتحويله الى شيء . هذه الثقافة هي فن التجميد في عصر الحركة . وفي هذا تكمن بعض الاسباب العميقة التي تجعل من أشكال التقدم المادي في المجتمع العربي ، والتي يزهو بعضنا بنموها السريع المطرد ، اشكالا لاستنفاد طاقته الابداعية . خصوصا ان اكثرية العرب الساحقة لا تقرأ ولا تكتب ، وان مشكلاتهم الحيوية كالعمل والسكن والصحة وغيرها ما تزال دون حل ، وانهم يحيون خارج الممارسة الحية للكشوف العلمية وتطبيقاتها التكنولوجية التي يحققها العقل الانساني الحديث . وهكذا تعكس هذه الاشكال المادية من التقدم ، دلائل تخلف اكثر عمقا ، ذلك انها استهلاك محض في حركة من التقليد المحض .

هذا كله يعني ان التغير السياسي في المجتمع العربي لم يعد وحده كافيا ، وانما يلزمه التغير الثقافي الشامل .

- ٧ -

ــ « كيف تنظر الى ثقافة الجمهور العربي كما هي ، اليوم ؟ » سألني، مستطردا ، في اثناء كلامنا على مسألة العلاقة بين العربي والنظام الثقافي السائد .

قلت له :

ــ ان البحث في هذا الموضوع ، لكي يكون دقيقا ومفيدا ، لا بد من ان يكون مستندا الى دراسات اجتماعية ونفسية وسياسية للجمهور العربي ، أي الى دراسة العربي في حياته اليومية ، وهذا ليس متوفرا كما ينبغي .

ــ لم اقصد ان اذهب الى هذا الحد في البحث ...

ــ اذن ، يمكن ان نقصر حديثنا على هذه الثقافة ، كما تتطور وكما تعاش في الحياة اليومية ، مستندين الى بعض ظواهرها ووسائلها الاكثر حضورا وفاعلية والاكثر سيطرة ، والتي تفعل بشكل حي مباشر .

ــ هذا ما قصدته . وربما وصلنا ، انطلاقا من ذلك ، الى دلائل تفيدنا كثيرا في الكشف عن آلية هذه الثقافة ، وعن أبعادها وتتيح لنا ان نقومها ، موضوعيا .

ــ يبدو لي ان الجمهور العربي يأخذ ثقافته ، اليوم ، عبر ثلاث وسائل اساسية (تتحول هي ذاتها ، شيئا فشيئا ، الى غايات) ، وهي :

١ ــ الرياضة ،

٢ ــ الفيلم ــ الصورة ، (سينما ، تلفزيون ، مجلة مصورة) .

٣ ــ الاذاعة (الاغنية ، على الاخص) . والوسيلتان الاخيرتان هما اللتان تحركان اكبر المجموعات الجماهيرية نحو الاستمتاع الذهني ، أي نحو التثقيف الذي يتم في اوقات الفراغ من جهة ، وفي المدار غير العملي من جهة ثانية .

ـ اظن ان من الافضل ان نحصر نقاشنا في الوسيلتين الاخيرتين ، ذلك ان للرياضة وضعا خاصا . فكيف تفهم ، من وجهة نظرك الخاصة الثقافة الجماهيرية التي تصل الى الجمهور العربي ، عبر هاتين الوسيلتين ؟

ـ اذا اردنا ان نفهم نتاجا ما ، فلا بد ان نعرف من ينتجه . ذلك ان هذه الثقافة الجماهيرية تخضع لقوانين السوق ، ولمقاييس الانتاج ، فهي شكل من اشكال النتاج ـ البضاعة . « النجوم » مثلا ، هم ، بحصر المعنى « نجوم » : اعني قوى تتحرك بجاذبية ما . هذه الجاذبية هي الانتاج وآلية الانتاج . و « منتجو » هذه النجوم ، وبالتالي « مديروها » و « محركوها » و « موزعوها » ، هم الذين يحددون محتوى الفيلم (أو الاغنية) وهم الذين يسيطرون ، تبعا لذلك ، على ايديولوجيته .

ـ اكيد ان هذا يساعد كثيرا في فهم هذه الثقافة . فكيف تحدد المنحى الجوهري ، لهذه الثقافة التي تنقل عبر الفيلم ـ الصورة ـ الاغنية، بشكل عام .

ـ يبدو لي ان هذا المنحى يقوم جوهريا على جعل الجمهور ينسى وضعه كمستغَل وذلك عن طريق اغراقه في عالم تخيلي او استيهامي، ينبهي فيه كل شيء نهاية سعيدة ، وتنتصر فيه دائما قوى « الخير » على قوى « الشر » . ومعنى ذلك ان هذه الثقافة تبسيطية ، تعليمية ، وانها ثقافة اجوبة جاهزة ، وانها لا تدفع الجمهور الى ان يقلق ويسأل وانما تدفعه على العكس ، الى مزيد من الطمأنينة الخانعة : انها تخدير آخر .

هكذا يبدو الجمهور العربي ، في منظور هذه الثقافة ، انه حشد عددي ، تتمثل اهميته ، بالنسبة الى منتجيها ، في كونه طاقة استهلاكية ، يستهلك استسلامه لوهم الطمأنينة ، أي استسلامه للآلة الثقافية التي تنقل له هذا الوهم وتؤكده ، ويبدو انه يريد ان يتخلى عن القوة التي تميز الانسان ، نوعيا ، الا وهي طرح الاسئلة . فالثقافة الحقيقية تكمن في القدرة على التساؤل لا في الاستسلام للاجوبة الجاهزة .

ـ لكن هذه الثقافة ناجحة ، اذا قسنا النجاح بمدى تجاوب الجماهير .

ـ طبعا ، ناجحة . لكن النجاح هنا ، بضاعي . انه نجاح السلعة التي تربي الرغبة في الخدر ، وتعمم الجاهز المباشر ، وليس نجاح العقل الذي يبحث ويسأل ويتجاوز .

وربما كان لهذه الثقافة بعض « الفوائد » على المستوى النفسي . فهي تنجح في توحيد الجمهور ، خياليا ، ذلك انها تنطق بما في نفسه ، وتغريه بأن يبقى كما هو لكن نتائجها خطرة جدا ، ذلك انها تغريب كامل للجمهور .

ــ مثلا ؟

ــ انها اولا تجعل الجمهور يتحرك ضمن حياة عابرة كالحدث ذاته ، كالصورة ذاتها . فمحور هذه الثقافة هو اليومي ، العابر وهو الزي .

وهي تعمم مناخا فنيا وسطيا ، ومبتذلا في معظم الاحيان، وانسجاميا بشكل كامل .

وهي استهلاك محض ، اي انها اخيرا لا تبني الانسان ولا تخلق وعيا، ولا تفتح افقا .

اضف الى ذلك انها تنجح في التشكيك بالثقافة الخلاقة ، وتنجح في الغاء الابداع ومقتضياته ، انها مع هذا كله ، تظل تابعة لثقافة الطبقة المسيطرة ، وخاضعة لاشكال سيطرتها الثقافية .

أحب هنا ان استطرد ، فأشير الى ثلاثة امور :

الاول ، هو ان الوسيلة الحاسمة في تثقيف الجماهير ، اليوم ، انما هي آلة محدثة ، أي انها ليست استمرارا للقديم . بتعبير آخر : ليست جزءا من الثقافة الموروثة .

الثاني ، هو ان هذه الوسيلة لا تقوم على الكلمة ، أي انها تتخلى عن الطاقة الاولى في الابداع الثقافي العربي .

الثالث ، هو أن دور الكتاب ، على هذا المستوى الجماهيري ، يتضاءل وكل شيء يشير الى انه يصبح ، شيئا فشيئا ، في مرتبة ثانوية جدا .

ــ ألا تعتقد معي ان هذه الثقافة الجماهيرية التي تصفها هذا الوصف الذي اوافقك عليه تماما ، هي التي تكاد ان تحدد مع ذلك ثقافة المجتمع العربي ؟

ــ اعتقد . خصوصا ان الكلمة ، كما أشرت ، تتراجع يوما بعد يوم ، لا على المستوى الابداعي وحسب ، وانما تتراجع ايضا كأداة ، تاركة مكانها لادوات اخرى اهمها الصورة .

ـ هل تعتقد ان هذه الثقافة قادرة ان تغير الشروط الحياتية ـ العقلية للجمهور العربي ، ان تسهم في صنع تاريخ جديد ؟

ـ كلا . ذلك انها تحديدا ، ثقافة انجراف وراء حركة التاريخ ، وراء الزي والحدث .

ـ هل يعني ذلك ان علينا ان نلتمس الخلق او التغير في غير هذه الثقافة ؟ هل يعني ذلك ان الثقافة غير الجماهيرية ـ بالمعنى السائد ـ هي وحدها الخلاقة ؟ وانها ، وحدها ، الرصيد الحضاري للشعب وان المعاني والقيم تنبثق منها ، هي وحدها ؟

ـ هذه اسئلة مهمة جدا ، اريد ان افيد من مناسبة طرحها ، لاشير الى بضع قضايا ـ اسئلة ، تتصل بها .

اولا ، يجب ان نعيد النظر اساسيا بفكرة الايصال ، فليس الايصال بذاته مهما . المهم هو : ماذا نوصل ؟ وكيف ؟

ثانيا ، ان الثقافة الجماهيرية ، كما هي سائدة اليوم في المجتمع العربي ، عامل اساسي في تغريب الجمهور ، عن ذاته وعن عمله .

ثالثا ، الثقافة الابداعية البديلة شبه غائبة .

ـ ما النتيجة ؟ كأنك تقول ان المجتمع العربي، اليوم، يعيش بلا ثقافة حقيقية ؟ خصوصا ان الكتاب ، كما تقول ، يصبح شيئا فشيئا ذا دور ثانوي ، بتأثير من سيطرة الثقافة السمعية ـ البصرية . ما الدلالة التي نستخلصها من ذلك ؟

ـ الثقافة السمعية ـ البصرية في البلدان المتقدمة تطور طبيعي لوضع مشبع بالكتاب ، اي بثقافة الكلمة . واشباع الاذن والعين هنا يردف اشباع الفكر ، ويغنيه وينوعه .

لكن هذه الثقافة تغزو المجتمع العربي وهو في عزلة عن البحث العقلي وآفاقه ، وفي عزلة عن ثقافة اللغة والكتاب . نصف سكانه خارج العمل والفكر الخلاقين ، لمجرد كونهم نساء . اكثر من نصف سكانه خارج العمل والفكر الخلاقين ، ايضا ، لانهم لا يقرؤون ولا يكتبون . ومعظم سكانه الذين يتسّر لهم ان يقراوا ويكتبوا ليسوا الا مجموعة من حملة الشهادات وناقلي المعلومات . فالمجتمع العربي ما يزال من عصر آخر ، لا بفكره وحسب، وانما

بعمله أيضا . ولذلك ليس له ، اليوم ، أي دور ابداعي في الرؤيا البشرية التي ترسم ابعاد العالم الجديد .

ان سيطرة الثقافة السمعية ـ البصرية في مجتمع هذا شأنه تعني مزيدا من السير في اتجاه القضاء على الكتاب ، والابتعاد عن القراءة . فليست هذه الثقافة عندنا الا محاربة للامية بنوع آخر من الامية . وفي حين تقيم بين الانسان والتأمل العقلي ، حواجز وسدودا ، فانها تحيل الثقافة الى استهلاك مباشر ـ في مستوى الصورة الفوتوغرافية والاغنية .

نضيف الى ذلك ان الانسان كان يتميز عن الحيوان ، في نظر الاقدمين ، بالنطق ، لكن الانسان لم يعد يتميز عن الحيوان او عن الآلة ، بمجرد استخدام اللغة . فلا بد له ، من أجل هذا التمييز ، ان يستخدم اللغة كمنظومة رمزية . الآلات الالكترونية ، مثلا ، تغني عن بعض الوسائل الفكرية لكنها لا تغني عن الفكر . قد تجيب عن كل سؤال ، لكنها لا تستطيع ان تقرأ ، ولا ان تطرح سؤالا واحدا . والحاسبة الالكترونية اكثر دقة من الانسان ، او اقل عرضة للخطأ . وذاكرة الدماغ الالكتروني اقوى من ذاكرته . هذا كله يؤكد ان الانسان آخذ في التميز عن الحيوان والآلة بشيء خاص به ، وحده ، هو القراءة ـ وممارسة اللغة كمنظومة رمزية . الحيوان يرى العالم . الآلة تعكسه . الانسان لا يرى وحسب ، لا يعكس وحسب ، وانما يقرأ ويغير ، أيضا .

كنا نقول مع ارسطو : « الانسان حيوان ناطق » اما اليوم فعلينا ان نعرفه بقولنا : « الانسان حيوان يسأل » .

ـ هل هذا الواقع الذي تتحدث عنه هو الذي يدفعك الى القول ان المجتمع العربي ، اليوم ، يعيش بلا ثقافة حقيقية ؟

ـ اعني بهذا القول ان صورة الثقافة العربية السائدة في المجتمع العربي والتي أخذها مباشرة عن « عصر النهضة » ، انما هي صورة بوجهين : الاول يشير الى ان العرب شعب لا يقدر ان يعيش وان يفكر الا بموروثه وبقوة هذا الموروث ، والثاني يشير الى ان العرب شعب لا يقدر ان يعيش الا بابداع الشعوب الاخرى .

الوجه الاول يؤكد على ان الثقافة ذاكرة وتذكر . ويؤكد الوجه

الثاني على ان ما صح عند غيرنا ، يصح عندنا . فالشعب العربي ، في هـذا المنظور ، محاصر بين فعلين : يرث او يقتبس . وهو منظور يعني ان هـذا الشعب ليس حيا في الحاضر ، وليس له مكان في المستقبل . فذاته الحيـة ليست له : اما انها ضائعة فيما لم يعد موجودا ، واما انها ضائعة في ذوات اجنبية عنه .

ــ هل تجد حلا لهذا الوضع ؟

ــ قبل الحل او البحث عنه ، يجب ان نعي المشكلة ويجب اولا ان نقر بوجودها . انت ، مثلا ، في احاديث دارت بيننا ، قلت ان المجتمـع العربي تجاوز هذه المشكلة ، وبخاصة ، ما اتصل منها بالموروث . وهذا قول باطل اساسا ، كما يبدو لي . فان يكون المثقفون العرب اليوم تجاوزوا مسألـة الموروث والبحث فيه ، امر يعني شيئين متلازمين : الاول هو انهم اعـادوا النظر في هذا الموروث ، بعد ان احاطوا به ، فنقدوه وقوموه . والثاني هـو انهم ابدعوا ثقافة جديدة ، وقيما ثقافية جديدة . وهذا مما لا يحـدث الا بالثورة الشاملة ، وعلى مدى طويل . فهل ترى ان ذلك حاصل اليوم حقا ؟

ــ ماذا تعني لك مسألة اعادة النظر في الموروث ؟

ــ لنلاحظ اولا ان الاجهزة الايديولوجية للنظام الثقافي العربي السائد (العائلة ، المدرسة ، الجامعة ... الخ) تحوّل الموروث او التراث الى قوة لترسيخ هذا النظام ، واستمراره ، عبر استمرارية الماضي . وتبعا لذلك ، يمكن وصفها بانها قوة **مادية** . ومن هنا يتأكد اعتبار التراث **مشكلةاساسية** من مشكلات الثقافة العربية ، **نظريا وعمليا** .

وفي هذا المنظور ، يبطل قول القائل : ان الماضي **انتهى** ، او انه لم يعد **فعالا** ، او انه ليس مشكلة . خصوصا ان تحويل التراث الى قوة ايديولوجية **توجه** الحاضر ، يرتبط بموقف تقويمي ــ اخلاقي : لا يكون **العربي** عربيا **الا** بقدر ايمانه وارتباطه بتراثه ، كما **تفهمه** هذه الاجهزة الايديولوجيةالسائدة، **وتعلمه** .

استنادا الى ما تقدم ، اود التأكيد على النقاط التالية :

اولا : لا بد للطليعة من ان تنقد اشكال **الوعي الغيبي** الذي يعرقل نمو الوعي من جهة ، ويشارك ، من جهة ثانية ، في ترسيخ الثقافـة الماضويـة

واستمرارها . ولا بد لها من ان تمارس هذا النقد ، بين الطبقات المسحوقة، على الاخص ، ذلك ان هذه الطبقات لا تنتج **وعيها** الخاص بها ، كطبقة مسحوقة ، الا **بالممارسة** ، والنضال الايديولوجي جزء اساسي من هذه الممارسة . ويعني هذا النضال محاربة الايديولوجية السائدة التي تعمل بمفهوماتها عن التراث والسلفية للحيلولة دون ان تنتج هذه الطبقات **وعيها التغييري الخاص** .

ومن هنا يبدو ان **التراث** ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب ، وانما هو ايضا مشكلة سياسية واجتماعية . وتبدو ، تبعا لذلك ، اهمية النقد وضرورته ـ نقد الثقافة التقليدية السائدة ، ونقد مفهوماتها ، خصوصا مفهومها للتراث ، وللماضي بشكل عام .

ثانيا ، اول ما يجب نقده هو مفهوم **التراث** نفسه . فهو عدا انه غامض، ترى الثقافة التقليدية السائدة انه بمثابة **جوهر** او **اصل** لكل نتاج لاحق . وفي تقديري انه لا يصح النظر الى **التراث** الا في منظور الصراعات الثقافية والاجتماعية التي شكلت التاريخ العربي . وفي هذا المنظور لا يصح ان نقول ان هناك **تراثا واحدا** ، وانما هناك **نتاج ثقافي** معين ، يرتبط **بنظام** معين ، في **مرحلة تاريخية** معينة . وعلى هذا ، فان ما نسميه تراثا ليس الا مجموعة من النتاجات الثقافية ـ التاريخية التي **تتباين** حتى درجة التناقض . لذلك لا يصح البحث في التراث **كاصل** او **جوهر** او **كل** ، وانما ينبغي البحث في **نتاج ثقافي محدد** ، **في مرحلة تاريخية محددة** . واستنادا الى هذا البحث، يتحدد **الموقف** .

هناك حتى ضمن المرحلة التاريخية الواحدة ، **مستويات وانواع** النتاج الثقافي ، لا يجوز ان توضع **على مائدة واحدة في صحن واحد**.البحث في **الفقه** مثلا غيره **في الشعر** ، او في الفلسفة . والبحث في هذه غيره في الفن المعماري او الموسيقي .

ثالثا ، في هذا الضوء لا يعود هناك مسوغ علمي لمثل هذا السؤال : **ما موقفك من التراث** ، **ككل** ؟ او لمثل هذا السؤال : **ما علاقتك به** ؟ السؤال الصحيح في هذا الصدد هو : **ما موقفك مثلا ، من هذا الفيلسوف ؟ او كيف تحدد علاقتك بذلك الشاعر ؟**

حتى حين يتعاطف الفكر التقدمي المعاصر ، كردة فعل على الفكر

التقليدي ، مع اتجاهات في الماضي يمكن وصفها بانها **متقدمة ،** بالمقارنة مع الاتجاهات الاخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائدا آنذاك او مناهضة لها ، فان تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن ان تكون **ملزمة** للفكر التقدمي ، نظريا او عمليا . فهي ليست اكثر من **شاهد** تاريخي على وعي طبقات او جماعات صارعت من اجل تقدم المجتمع ، وانتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعبر عنه . فما قيل وعمل في الماضي ، في مجال الثقافة، ليس شانا **مطلقا يجب** تكراره والايمان به ، وانما هو **نتاج تاريخي ، اي** نتاج **يتجاوزه** التاريخ من حيث انه تعبير عن تجربة محددة لا تتكرر ، في مرحلة لا تتكرر .

هكذا يتضح ان طرح **قضية الارتباط بالتراث انما تقوم به الفئات الوارثة المسيطرة ، موحدة بذلك ، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام ،** وذلك من اجل ترسيخ ثقافتها وسيادتها . والخطأ هنا ، اي خطأ الفكر التقدمي ، هو في انه ينزلق الى **ارضية** هذه الفئات ويتبنى مقولاتها في كل ما يتصل بمشكلات التراث .

رابعا ، اود ان آخذ من الشعر مثلا يوضح مدى **العبثية** في مسألة الارتباط بالتراث او العلاقة به ، ذلك ان الشعر هو ميدان اهتمامي المباشر، وهو من **التراث الجانب الاكثر حضورا .**

ما معنى ان يقال عن شاعر عربي معاصر انه **خارج** على التراث ؟ معناه اولا ان هذا القول **حكم** من الثقافة التقليدية السائدة ، اي من النظام السائد . ومعناه ثانيا ان هذا الشاعر **يفسد الوحدة بين السيادة على النظام والسيادة على الكلام** ، اي انه يخلخل سيطرة النظام القائم وسيطرة ثقافته. ومعناه ثالثا ان هذا القول **ادانة سياسية ،** وليس تقويما شعريا .

ــ اذا سئلت الآن : كيف تحدد علاقتك ، انت الشاعر الحديث « بتراثك » الشعري العربي ؟ فكيف تجيب ؟

ــ أجيب أولا : لا معنى لهذا السؤال ــ ذلك انني لا استطيع ان احدد علاقتي مع شيء غائم غير محدد ، وانما احددها مع **شاعر معين :** واجيب ، ثانيا بتساؤل : **ماذا تعني العلاقة** ، هنا .

اذا كان السؤال مطروحا بمنطق الثقافة السائدة ، فان هذه العلاقة تعني ان اكون **مؤتلفا مع** « تراثي » ، **اي ان لا آتي بأي شيء اذا لم يكن اسلافي من الشعراء عرفوه ومارسوه واقروه .**

اما اذا كان السؤال مطروحا بمنطق **الرؤيا الابداعية** ، فان هذهالعلاقة تعني ان اكون **مختلفا** عن اسلافي من الشعراء . بل اكثر : قد تكون علاقتي بسوفوكليس او شكسبير او رامبو او ماياكوفسكي او لوركا اعمق منعلاقتي بأي شاعر عربي قديم ، **دون ان يعني ذلك انني خارج على التراث الشعري العربي . فالشاعر العربي الحديث قد يبدع ما يتنافى ، شكلا ومضمونا ، مع ما ابدعه اسلافه ، ويظل ابداعه ، مع ذلك ، عربيا** . بل اكثر : **لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقا الا اذا اختلف عن اسلافه . فكل ابداع اختلاف . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون غريبا عن التراث ، بل ان الشاعر لا يتأصل في لغته الموروثة الا اذا كان ، بمعنى ما ، غريبا فيها .**

لكن هذا لا يعني انه ينفي شعر اسلافه ، او انه يكتب ، بالضرورة ، افضل مما كتبوا . بل يعني انه يعبر عن تجربته الخاصة **المغايرة** في مرحلته التاريخية الخاصة **المغايرة** . ولهذا فان عالمه الشعري ، **مغاير** ، بالضرورة.

الشعر ، في هذا المنظور سلسلة **انبثاقات او مفاجآت** ، وليس خيطا واحدا يستمر باللون ذاته والنسيج ذاته . وتبعا لذلك ، يصح القول **ان المشكلة التي تواجه المبدعين العرب هي أن ينتجوا ما يختلف** . وهذا هو مدار المشكلية الابداعية التي لم يفهمها « عصر النهضة » .

الارتداد / شكلانية الايصال

- ١ -

لا يقتصر الارتداد الى الاصل على اعتباره كاملا ، من حيث هو نظرة وموقف ، وانما يشمل ايضا اعتباره كاملا من حيث هو بنية وتعبير . لا بدّ، اذن ، من احتذاء طريقة التعبير ، القديمة ، أي من احتذاء الطريقة التي تواصل بها الشاعر القديم مع الآخر . هذا الاحتذاء هو ما اسمّيه **بشكلانية الايصال** ، من حيث انه يبالغ في تحديد شكل معين للايصال ، وينظر الى الآخر ، كشكل خارجي — أي من حيث هو إناء يتلقى ماء « المعرفة » .

تشكل مسألة التعبير والاتصال الشعريين او مسألة العلاقة بين المبدع والمتلقي ، في التراث النقدي العربي ، مدارا للجدل منذ اكثر من ثلاثة عشر قرنا . فقد بدات هذه المسألة تظهر في النقد العربي مع ظهور الاسلام .

كان الاسلام رؤيا جديدة للكون ونظاما جديدا للحياة ، أي انه لم يكن استمرارا « للقديم » ، للجاهلية العربية ، بل كان انفصالا عنها . لكن على الرغم من انه كان تأسيسا جديدا لبنى اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية تغاير البنى الجاهلية ، **فقد احتفظ بالشكل الشعري الجاهلي كطريقة للتعبير الشعري** . وهكذا كان الاسلام انقطاعا عن الجاهلية ، على صعيد النظر او المضمون ، واستمرارا للجاهلية على صعيد الشكل او التعبير .

هذا الموقف يطرح عددا من التساؤلات : هل كان تبني الاسلام للشكل الجاهلي عائدا الى انه يعبّر التعبير الاكمل عن شخصية العربي ، اللغوية والذهنية ، بحيث استحال تغييره حتى على الاسلام ذاته ؟ هل هو عائد الى كونه نموذجا بيانيا كاملا اكتسب ، بفضل الخبرات الطويلة المتراكمة ، خاصيّة الثبات والاطلاق حتى اصبح شكلا موجودا بذاته ، منفصلا ، ومستقلا ؟ أم لعله يعود الى حرص الاسلام على الاتصال — اذ ادرك ان الشكل الشعري الجاهلي بنية لغوية — تعبيرية ينفعل بها العربي ، ويفهمها بسهولة

الحياة اليومية ذاتها ، فتبنى الشكل لكي يكون أداة ووأسطة تنقل «المضمون الاسلامي» الجديد ؟ أم لعله يعود الى ان الاسلام كنظرة للثقافة ، وللكون بعامة ، يفصل بين الذات والموضوع ، الانسان والطبيعة ، اللغة والشيء ، الشكل والمضمون ، **وهكذا صارت ((حياة)) العربي اسلامية ، اما ((روحه)) فبقيت جاهلية ؟**

اثير هذه التساؤلات لاشير الى ان لمسألة التعبير والاتصال جذورا قديمة في التراث العربي ، والى انها بالتالي مسألة لا تحتاج الى الدراسات الجمالية وحسب ، وانما تحتاج كذلك الى دراسات نفسية واجتماعية .

الثابت ، تاريخيا ، هو ان الشاعر المسلم أفصح عن ايديولوجيته الاسلامية بالشكل الجاهلي . فقد حارب الجاهلية بأسلوب التعبير الذي ابتكرته الجاهلية نفسها . وعبر عن الصراع من اجل انتصار الدين بالطريقة الفنية ذاتها التي كان يعبّر بها الشاعر الجاهلي عن انتصار قبيلته في صراعها مع القبائل الاخرى . وامتدح النبي والخلفاء بالطرق الفنية ذاتها التي كان شعراء الجاهلية يمتدحون بها الملوك والأمراء ، أو قادة القبائل .

وقد أدى هذا الموقف الاسلامي من الشعر الى نتائج كثيرة اذكر منها ما يتصل بموضوعنا :

١ ــ الفصل بين « الشكل » و « المضمون » . الشكل وعاء حيادي ، قائم بذاته ، موجود سلفا ، هو الشكل الجاهلي . والمضمون هو الاسلام ، بقيمه وموحياته .

٢ ــ ليس الشكل بالنسبة الى الشاعر ، في الرؤيا الاسلامية ، هو وحده الموجود مسبقا ، بل « المضمون » هو كذلك موجود مسبقا .

٣ ــ اذا كان الشاعر يرث « شكله » و « مضمونه » فان ما يطلب منه هو ان يصوغ ويؤالف ، وأن يحسن الصياغة والمؤالفة ، وليس ان يبدع: فالله ابدع له المضمون (العقيدة الاسلامية) ، والتاريخ العريق ، لغةوشعرا، أبدع له الشكل . فمن اين له هو ان يبدع ما يفوقهما ؟ ان مهمته هي في أن يأخذ ما أعطي له ، وأن يجيد في محاكاته واستعادته . **فهو لا يبدع** بل ينسخ ويصوغ .

٤ ـ الشعر في الجاهلية فاعلية أولى ، في مستوى العمل والحلم والدين ، أي في مستوى الطبيعة والغريزة . فهو حدس أساسي في المعرفة ، بل هو الحدس الاكمل . غير أن النبوة ، في الاسلام ، هي الحدس الوحيد ، والمعرفة كلها تصدر عن هذا الحدس وهكذا **حلت النبوة محل الشعر ، وتراجع الشعر الى مستوى الفاعلية الثانية** . صار اداة لخدمة الدين، ينشره ويدافع عنه ويمجده . **وهذا يعني أن الاسلام ألغى الشعر من حيث انه مصدر للمعرفة ، أو من حيث انه طريقة اصلية في استبطان العالم والكشف عنه ومعرفته ،** واثبته كاداة كلامية للدفاع عن الدين .

٥ ـ ليس الشاعر في الاسلام « ذاتا » ، وانما هو جزء في « الجماعة » الاسلامية . فليس هو الذي يفكر بل الجماعة ـ وليس هو الذي يكتب بل الشكل ـ اللغة . والشعر جزء من عملية النشاط العام الذي تقوم به « الجماعة » .

تلك هي الجذور التاريخية لمسألة التعبير والاتصال في الشعر العربي، عرضتها بايجاز ، وهي تفيدنا في ملاحظة الامور التالية :

١ ـ الامر الاول هو ان النتاج الشعري العربي ضعف كمّا ونوعا في العقود الخمسة الاولى التي تلت ظهور الاسلام .

وهذه ظاهرة فسرت بانشغال العرب عن الشعر بالقرآن ، او بانشغالهم عنه بالفتوحات . وهو تفسير يجد في الدين والنشاط الحربي العملي أسباب ضعف الشعر وقلة الاهتمام به . غير ان هذا التفسير قد يوضح الاسباب التي تتصل بكمية الشعر ، لكنه لا يوضح تلك التي تتصل بنوعيته . ولعلها تكمن في الموقف الايديولوجي الاسلامي ذاته من الشعر .

فحين نقل الاسلام الشعر من مستوى الطاقة الخلاقة ، الى مستوى الأداة والوسيلة ، جعل الشعر أمرا نافلا يمكن الاستغناء عنه ، واكد بالتالي على انه حين يستخدم ، كشكل تعبيري ، لا يقوّم من حيث انه شعر ، بل من حيث انه كلام يحسن اذا كان حسنا أي اذا كان يخدم الاسلام ويقبح اذا كان قبيحا ، اي اذا كان لا يخدم الاسلام ، أو يتناقض ما يُفصح عنه مع ما يفصح عنه الاسلام .

٢ ـ الامر الثاني هو ان الشعر العربي لم يبدأ بالنهوض الا حين بدأ الشاعر

يقيم مسافة بينه وبين الايديولوجية الدينية من جهة ، وبينه وبين « الجماعة » بالمعنى الديني ، من جهة ثانية او حين بدأ الانفصال، بتعبير آخر ، بين الذات والجماعة ، في محاولة من الشاعر لاستعادة ذاته « الضائعة » في « الجماعة » وفي « الدين » . في هذا الانفصال اخذ الشاعر يدخل العالم « المحرم » — ويرفض الاشكال والافكار المسبّقة. واذا كان هذا الانفصال عزله عن الجمهور الوارث ، القديم ، فقد وصله بجمهور ناشىء جديد . وقد بلغت هذه الحركة من الانفصال والاتصال اوجها في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) في نتاج ابي نواس وابي تمام .

٣ — الامر الثالث هو نشوء نظرتين في فهم الشعر وكتابته : نظرة تستند الى الاسلام ، كرؤيا وكممارسة ، ونظرة تستند الى الشعر ذاته ، من حيث انه تجربة متميزة ، أو فعّالية انسانية تتصل باخص خصائصه الانسانية . واستندت النظرة الاولى الى التقليد ، اما الثانية فاستندت الى الابداع . وتبعا لذلك ، نشأ نوعان من الجمهور . ويكشف لنا النقد الذي اثير حول ابي تمام ، عن خصائص كل من النظرتين ، وعن القيم التي يتمسك بها كل من « الجمهورين » .

غير ان التطور الثقافي ، والعوامل التي رافقت هذا التطور ، وبخاصة العوامل الخارجية جعلت المجتمع العربي ينكفىء على ماضيه ، مما أدى الى سيطرة النظرة التقليدية ، وسيادة القيم المنبثقة عنها . وتقوم هذه النظرة التقليدية على الاسس التالية :

١ — الاساس الاول هو الفصل بين المعنى والكلام ، واعتبار المعنى سابقا ، وليس الكلام الا صورة له او رسما تزيينيا .

٢ — الاساس الثاني هو الفصل بين الشكل والوظيفة. ففي كل تطور حضاري يتطابق الشكل والوظيفة ، بحيث ان تغير الوظيفة يستتبع تغيّر الشكل . لكن مع ان وظيفة الشعر في المجتمع العربي تغيرت في الاسلام كما اشرنا ، عما كانت عليه في الجاهلية ، فان شكله لم يتغير . وهذا مما أكد الانفصال بين المعنى والكلام ، وأدى الى جعل التعبير الشعري نوعا من المطابقة بين الكلام والمعنى ، او تكيفا مع القديم .

٣ — التكيف لغوي — اخلاقي في آن : يتطابق سلوك الخلف مع النموذج الاصلي

السلفي للسلوك ، ويتطابق تعبير الفرد مـع النموذج البيـاني الاصلي للتعبير . وينطلق هذا التطابق او التكيف مع القديم ، سواء كان فكرا او تعبيرا ، من الايمان بان القديم كامل ثابت ، وبأنه واضح ، وبأنه عقلي منطقي . وهذا مما يفترض ان يكون التعبير عنه واضحا ، وان لا يجيء بما يغيّر القديم ، بل على العكس يجب ان يجيء بما يزيده ثباتا .

٤ ــ يعني هذا التكيف ان الشعر العربي القديم هو ، بالنسبة الى الحديث، في مقام الاجمال ، كمـا ان القرآن ، مثلا ، هـو ، بالنسـبـة الى الفكر الديني في مقام الاجمال ، وما يأتي بعده في مقام التفصيل ، كما أشرنا سابقا .

فالتفصيل هو لسان الاجمال وترجمانه وشرحه ومرآتـه . والمفصل اذن ليس ابتكارا وانما هو شرح للمجمل ومظهر له . وهذا يعني ان الاقـدم هو ، بالضرورة ، الافضل ، وان الاسبق هو الاعلم . فالنور العربي واحـد أوله ، دينيا ، النبوة ، وأوله ، شعريا ، الجاهلية . والافضلية تتدرج تبعا لتدرج القرب من الاولية . وليست الحياة اليومية الا تمرسا بمحاكاة الاول. وفي هذا ما يشير الى ان الشعر ، شأن الدّين ، يحدد بنشأته الكاملة . فكما ان الدّين تدين اي تكرار طقسي ، فان الشعر هو ، كذلك نوع من التمرس بفهم الماضي واستعادته في تكرار طقسي .

٥ ــ ومن هنا انطبع الذهن العربي بما أسمّيه الماضوية ، وأبرز مـا تـؤدي اليه الماضوية ، في اطار بحثنا ، هو رفض المجهول ، أو غير المألوف ، بل الخوف منه . وفي هذا ما يفسر ايمان العربي بأن الانسان لا يقـدر أن يتكيف الا مع الاشياء والافكار التي يستطيع خياله أن يجاريها ويقبـل بها ، اما تلك التي يعجز عن تفسيرها ، فانه يرفضها . وهو ، حـين يواجه فكرا او شعرا لا ينبع مما يعرفه مباشرة ، يحاول أولا ان يفهمه بالمقارنة مع تراثه الذي يعرفه ، اي مع ما يفهمه وحين لا يكون ثمةمجال للمقارنة ، فان هذا الشعر او الفكر يبدو له غريبـا وخطرا . المهـم ، بالنسبة اليه ، هو الواضح ، هو ما يفهمه ويسمح له بالتوجه في الطبيعة والثقافة ، في الحياة والمجتمع . ومن هنا يستخدم العربي موروثه لكي يفهم كل شيء ، وما يتناقض مع هذا الموروث لا يكون جديرا بان يعطى اية قيمة .

٦ ــ في ضوء هذا كله ، ندرك الدلالـة في صراع الافكـار ، داخل المجتمـع العربي ، بدءا مما سمي بـ « عصر النهضة » ، حتى اليوم . فهو يكـاد

ان يكون استعـادة للصراع الماضي بين قيم الثبات الماضويـة ، وقيـم التحول المستقبلية ، حتى ليبدو غالبا انه يجري بالكيفية الماضية ذاتها تقريبا ، وبوسائلها ذاتها تقريبا .

نـدرك ، بالتالي ، الدلالـة في موقف العربـي المتناقض مما نسميـه الحداثة . فهو يقبل منها كل ما يحسّن الحياة وطرقها المعيشية بخاصة ، لكنه يرفض الموقف العقلي الذي ادى الى نشوء الحداثة . انه ، بتعبير آخر، يأخذ من الحداثة منجزاتها العلمية التقنية ، لكنه يرفض النظرة التيأبدعتها. والحداثة الحقيقية في الابداع ، لا في المنجزات بذاتها .

حين نقول اليوم : « يجب ان يكتب الشاعر العربي بلغة يفهمها الجمهور » ، يبدو هذا القول ، في ضوء المسار التاريخي لمشكلة التعبير والاتصال ، كما عرضتها بايجاز ، مبهما ، لا يقول شيئا ، وخارج المشكلة الحقيقية .

آ ــ فهو مبهم لانه لا يحدد هذا الجمهور : هل هو الخاضع للثقافة الشعرية التقليدية ، ام هو المتحرر منها وما طبيعة هذا التحرر ؟ وهو مبهم ايضا لانه لا يحدد اللغة الشعرية : هل هي اللغة التقليدية ام هي اللغةالجديدة ــ وما طبيعة هذه الجدّة ؟

ب ــ وهو لا يقول شيئا لانه يكرر بداهة : فالشعر يكون للآخر ، لجمهور ما، او لا يكون شيئا .

ج ــ وهو خارج المشكلة الحقيقية ، لان هذه المشكلة ليست في تقرير الصلة بين الشعر والجمهور ، بل في **تحديد معنى هذه الصلة ، وتحديد الجمهور ، وتحديد اللغة الشعرية .**

نحدد الجمهور السائد ، على صعيد فهم الشعر وتذوقه ، بالثقافة السائدة والتي هي جزء من الايديولوجية السائدة . هذه الايديولوجية المتحققة في مؤسسات المجتمع العربي : (العائلة ، المدرسة ، الجامعة ، التشريع، السياسة، الدين، الثقافة بأشكالها الاعلامية والادبية) والمجسّدة في ممارسات الاجهزة الايديولوجية للنظام العربي السائد ، **لا تؤسس شروطا جديدة وعلاقات جديدة ، وانما تعيد انتاج العلاقات الاستغلالية الماضية .** فهذه الايديولوجية السائدة ليست الا استعادة للايديولوجية الاستغلالية الماضية ، وليس التحول السياسي ، الظاهري ، اكثر من ازاحة للطبقة القديمة المستغلة ، من اجل ان تحل محلها طبقة جديدة مماثلة ، لا من اجل

تحرير الطبقة المستغلة . وهكذا فان العائلة في المجتمع العربي ما تزال أسيرة التكوين القبلي ـ التيوقراطي ، والمدرسة العربية ليست تقليدية وحسب ، بل رجعية أيضا فيما تدرسه وفي طرق تدريسها على السواء ، والدين ما يزال مهيمنا على الحياة المدنية بكاملها ، وعلى الحياة الثقافية والتشريعية والسياسية ، وما يزال الوعي الطبقي مطموسا بهذه الهيمنة الدينية ، على الاخص (المؤمنون **جماعة** واحدة ، **أمة** واحدة ... الخ) ، ولذلك فان الصراع الطبقي ما يزال هو الآخر مطموسا .

والواقع ان الموضوعات السائدة في الشعر العربي اليوم ، هي الموضوعات الغزلية والجنسية ، والموضوعات الاجتماعية ـ السياسية . الاولى رومنطيقية من حيث الطبيعة ورجعية من حيث النظرة . اما الثانية فهي المعادل السياسي للرومنطيقية العاطفية . ذلك انها صيغ وشعارات حماسية وليست كشفا عن آفاق جديدة لعلاقات جديدة .

والجمهور الذي يخاطبه هذا الشعر ، ليس من طبقة واحدة، وليس ذا ثقافة واحدة . وانما هو مجموعات من الافراد الذين اخذوا بنصيب قليل او كثير ، من المعرفة المدرسية . وهذا الشعر ينقل اليهم ما يعرفونه. وهو ، اذن ، لا يقدم وعيا جديدا لانه لا يقدم متعة فنية متميزة وجديدة .

لكن ، اذا كانت عبارة ، « سائدة » هنا تعني ان الفئات السائدة في المجتمع العربي تقمع بايديولوجيتها الفئات المسودة ، فانها تتضمن ايضا ان لهذه الفئات المسودة ذاتها ، طليعة تمتلك وعيها الخاص بوضعها ، بكونها مسودة ، وانها تتململ من اجل التحرر والانعتاق من شروط حياتها هذه ، ومن الايديولوجية السائدة .

لنقل ، اذن ، ان المجتمع العربي ما يزال في بنيته الايديولوجية الغالبة ، مجتمعا تقليديا ، غير انه ، مع ذلك ، **يتحرك ايديولوجيا ، بقيادة** اقلية طليعية في اتجاه الحداثة .

هذا هو الوضع الذي يعيش فيه الشاعر العربي المبدع ، ويعانيه : اقول المبدع لاشير الى ارتباطه بالحداثة من جهة ، ولاميزه من جهة ثانية ، عن اسماء كثيرة تنتحل هذه الحداثة او تكتب الشعر بقوة الاستمرار التقليدي ، دون ان تعاني اية مشكلة ، على هذا المستوى . ولكي اقول ،

بالتالي ، ان مشكلات التعبير والاتصال انما هي مشكلاته هو ، وحده دون غيره من هؤلاء المنتحلين او الواقفين في الموقع الاستمراري الذي لا يتيح طرح مثل هذه المشكلات .

ان هذا الشاعر يواجه ، على الصعيد الفني ، مشكلة ذات وجهين متلازمين : كيف يعبّر بحداثة (توكيدا لانفصاله عن الآلية الايديولوجية السائدة) ، وكيف يوصل هذا التعبير (توكيدا لارتباطه العضوي مع الفئات الطليعية المسودة العاملة للتغلب على الايديولوجية السائدة وعلاقاتها) . هكذا يبدو **ان دور هذا الشاعر هو في ان ينتج فعالية جمالية لا يستوحيها من العادة السائدة بقوة الايديولوجية السائدة، بل يستوحيها، على العكس ، من الطاقة الكامنة ، المقموعة لكن القادرة على تغيير شروطها وابداع شروط جديدة لحياة جديدة .**

هناك ، اليوم ، في الشعر والنقد العربيين مستويان لهذه الفعالية الجمالية : الاول تبسيطي ، توفيقي / « نهضوي » ، وهو السائد . والثاني تعميقي ، جذري ، تجاوزي . في المستوى الاول نجد نتاجا شعريا ينتحل حداثة آتية من الحيلة الكتابية لا من الهوية الاصلية . فالاسس التي يصدر عنها هذا النتاج سواء ما اتصل منها بالايقاع ، والصورة ، والجملة ، والكلمة ، والبنية اللغوية بعامة ، هي نفسها الاسس التقليدية .

وهذه الحيلة شكلية تقوم على تفكيك بنية البيت القديمة الى جزئيات، ومن ثم اعادة تركيب هذه الجزئيات في نمط آخر . فهي تغير في البنية النمطية لكنها تحتفظ بالموقف القديم من اللغة الشعرية ، الذي ادى الى هذه البنية . والموقف اذن ما يزال قديما ، فان الجدة هي الرؤيا الجديدة للغة الشعرية ذاتها – وليست في مجرد تنميط آخر للبنية الشكلية القديمة . وهكذا ما يزال الشكل اناء جاهزا يعبأ بالافكار ، كما كان في الماضي . اختلف حجم الإناء وتغيرت طريقة استخدامه والغاية منه ، لكن طبيعة العلاقة بينه وبين ما يحتويه ، ما تزال هي نفسها العلاقة القديمة . فبدلا من تعبئته ، مثلا ، بـ « فضائل » الخليفة او القبيلة ، فانه يعبأ بـ « فضائل » اخرى .

الشعر ، في هذا المستوى ، **يعمم النمطية القديمة** . وتعميم هذه النمطية مشاركة في تعميم الاستلاب . فاللغة الجمالية التقليدية المعممة في

مجتمع يتململ باتجاه الثورة كالمجتمع العربـي ، انما هي قوة ايديولوجية تستلب العربي لانها تشارك في اخضاعه لقمع معمم .

والشعر ، في هذا المستوى، ينظر الى الجمهور **كميّا** : يهمل الفروقات النوعية ، بين فئة وفئة وبين فرد وفـرد ضمن الفئـة الواحدة . وهو في الحالتين ينطلق من قناعة نظرية مسبقة ان الشعر كلام كغيره من الكلام ، وان الجمهور يفهم الكلام ، بالضرورة ، ولذلـك لا بد من ان يفهم الشعـر بالضرورة . وفي هذا ما يشير الى ان اللغـة الشعريـة ، بالنسبة اليه هي الكلام لكن الذي يختلف عن غيره بكونه موزونا ، يحمل مضمونا تقدميـا او يكشف عن موقف تقدمي .

والشعر ، في هذا المستوى ، يقف من الناحية الظاهرية مع الطاقـة المقموعة العاملة لتغيير بنية المجتمع العربي بكاملها ، لكنه ، في الحقيقـة ، يقف مع العـادة السائدة ــ اي انه يتبنى الطرائـق التقليديـة التي عبّرت وتعبر بها هذه البنية عن نفسها . وفي هذا استعادة للموقف التقليدي من الشعر الجاهلي : ابداع بنية جديدة للمجتمع ، والابقاء على اشكال التعبير التي انتجتها البنية القديمة .

وتنتج عن هذا الموقف نتائج تتناقض مع كون الشعر فعالية جماليـة تغييرية . من هذه النتائج اعطاء الاولية للمضمون . وهذا يعني ان موقف الشاعر عقلي ، يفكر ويحلل ويعاني ويختار . ثم يجيء التعبير فيبحث عن الشكل الذي يرى انه يلائم لنقل ما يعانيه .

ومن هذه النتائج اعطاء الاولية للقـارىء او السامـع ايا كان ، دون تحديد، لان الغاية افهامه واقناعه ، اكثر مما هي الكشف عن اعماق الشاعر وعوالمه الداخلية . ومن هذه النتائج اعتبار الشعر نشاطا تثقيفيا ، يراقبه العقل ويوجهه ، وهو اذن وسيلة اعلامية مرحلية ، تنبع قيمته من فعاليته كوسيلة . ومن هذه النتائج تجريد الشعـر من طبيعته الخاصة كفعاليـة انسانية متميزة بكونها **انتاجا جماليا** ، ومن ثم مزجه بأشكال التعبير الاخرى عن الذات ، وانعدام التمييز ، جماليا ، بينه وبينها .

والشعر ، في هذا المنظور ، مؤسسة : انه الزواج لا الحب، والوصول لا المغامرة ، والفكرة لا المعاناة ، والموضوع لا الذات ، والعادة لا الطاقـة .

والسؤال : « ما العمل ؟ » ، مطروح ، في المستوى نفسه على العامل والسياسي والشاعر . والمقياس هو في الفعالية الكمية ، وهي هنا مـدى الانتشار . وهذا يعني ضمنيا ان الجمهور هو العدد ، ويعني بالتـالي ، بحسب « منطق » العدد ، ان اية رواية بوليسية او جنسية ، افضل من نتاج شكسبير او غوته ، لانها اكثر انتشارا .

هذا الموقف لا يهتم بابداع طراز جديد من الممارسة الشعرية يختلف عن الطراز الموروث ، او نمط من التعبـير يختلف عن الانماط التقليدية . المسألة ، بالنسبة اليه ، ليست في الفعالية التي تؤدي الى تغيير القيم الفنية التقليدية ، والحساسية وطرق الفهم والتذوق الناتجة عنها ، وانما هي في تقديم مادة استهلاكية تجذب الجمهور وتنمي فيه القيم الموروثة ذاتهـا ، وتحافظ على استمراريتها .

وفي هذا الموقف ما يشير الى اعتبار النتاج اللغوي كأنه نتاج يدوي ، او الى اعتبار اللغة طريقة من طرق العمل. فكما ان نتاج العامل ليس فرديا ولا يحصر في اطار الفرد ، وإنما هو شامل اي قابل للتبادل، اي انه، بمعنى آخر ، **سلعة** ، وقيمته في مدى قدرته على أن يكون سلعة ، فان القصيـدة يجب ، هي ايضا ، ان تكون قابلة للتبادل ، اي سلعة . وقيمتها تكمـن في مدى قدرتها على ان تغري الناس بقبولها وتداولها .

اما في المستوى الثاني، وهو المستوى الذي بداه جبران خليل جبران، فينطلق الشعر والنقـد العربيان من موقف يرى ان الشعـر فاعليـة اولى كالحب ، كالحلـم ، كالجنس ، وليس مجرد عـادة ثقافيـة . ولهذا قبل البحث في مسألة الاتصال لا بد من البحث في النص ذاته : هل هو شعر ام انه نص يتزيا بشكل الشعـر ؟ خصوصا ان الاتصال هو في الدرجة الاولى **جمالي** ، وليس اعلاميا ، او ايديولوجيا بالمعنـى المباشر المحدد . وهذا ما يفترض مقدمات مبدئية لكل بحث في مسألة التعبير والاتصال الشعريين .

ا ــ اصوغ المقدمة الاولى كما يلي : حيث نجـد في نص ما ، استخدامـا للكلمات يحيد بها عما وضعت له اصلا ، على الصعيد اللغوي العام ، ونجد طريقة في هذا الاستخدام اصيلة تغـاير الطـرق الموروثـة او المألوفة ، على الصعيد الابداعي الخاص ، فاننا نجد شعرا . كل نص لا يتوفر فيه هذا الحد الادنـى لا يمكن اعتبـاره شعـرا ، حتى حين يستخدم الوزن .

٢ ـ المقدمة الثانية هي ان الشعر ، كشريحة من الايديولوجية الثقافية ، ليس له وجود مادي شأن الايديولوجية الدينية، مثلا، او السياسية. فالشخص المؤمن بالله مثلا ، يصلي ويصوم ويزكي ... الخ ، اي يقوم بأعمال مادية تطابق او تحقق ايمانه . لكن الشخص الذي يقرأ ، مثلا ، قصيدة (او يكتب قصيدة) عن الموت ، فانه لا يسلك بالضرورة عمليا ، اي لا يقوم بعمل مادي يطابق انفعاله الجمالي بالموت . وحتى حين يقرأ (او يكتب) قصيدة عن الحب ، فقد لا يتيسر له ان يسلك عمليا ، ماديا ، بشكل يطابق انفعاله الجمالي بالحب . فالشعر لا يفترض ، بالضرورة ، مطابقة مادية لمضمونه على النقيض ، من الدين او السياسة او التشريع ... الخ . فأفكار الشاعر ، كذات تنتج الشعر ، ليست بالضرورة الاعمال المادية التي يقوم بها ، كذات تقوم بأفعال مادية معينة .

٣ ـ المقدمة الثالثة هي ان قانون التفاوت او التطور اللامتساوي والذي يعني ان تطور البنية التحتية لا يلازمه بالضرورة ، مباشرة ، تطور البنية الفوقية (والعكس صحيح) ، يسمح لنا بالقول ان من الممكن ان يكون الشعر ، متقدما في مجتمع ذي بنية تحتية متخلفة ، او ان يكون متخلفا في المجتمع ذي البنية التحتية المتقدمة .

وبما ان الحالة الاولى هي حالة المجتمع العربي ، فلا بد ، في بحث مسألة التعبير والاتصال من ملاحظة القضايا التالية :

آ ـ ان الثقافة السائدة في المجتمع العربي ، اي ثقافة الجماهير ، ثقافة تقليدية متخلفة .

ب ـ ان الشعر ، كشريحة مستقلة نسبيا من الايديولوجية الثقافية، متقدمة جدا ، بالقياس الى الايديولوجية السائدة .

ج ـ ان التطور ، المستقل نسبيا ، للتعبير الجمالي اتاح ابتكار اشكال تعبيرية لم تتجاوز الاشكال الموروثة وحسب ، وانما فرضت اعادة النظر في الاسس الجمالية الموروثة ، وفي معنى الشعر ذاته .

د ـ ان هذا التطور ادى موضوعيا الى الانفصال عن الثقافة السائدة وقيمها ، اي ادى الى الانفصال عن الجمهور الشعري السائد.

هـ ـ لكي يتذوق الانسان الفن او يتمتع به لا يكفي ان تكون له ثقافة عامة، وانما يجب ان تكون له، كما يقول ماركس ، **ثقافة فنية.**

- ٣ -

اتوقف قليلا ، في ضوء هذه المقدمات ، عند المشكلة النقدية ــ الايديولوجية حول الشعر واشكاله التعبيرية المتقدمة ، والتي نصوغها في السؤال التالي : ايهما اكثر تقدمية « وقدرة » على التغيير ، الشكل التقليدي ، المشترك بين الجماهير ، اي الذي « تفهمه » الجماهير ، والذي يحمل مضمونا تقدميا ، ام الشكل الجديد ، غير المشترك ، والذي يصعب فهمه ، لكن الذي يحمل هو ايضا مضمونا تقدميا ؟ (افصل هنا بين الشكل والمضمون بغاية تبسيطية ، توضيحية) . الجواب السائد هو الذي يفضل النتاج الاول ، وهو ، في رايي ، خاطىء . ذلك انه يفصل ، في الفعالية الجمالية بين محتواها وشكلها ، ويتبنى الشكل المتخلف للتعبير بحجة سهولته . وهو راي ينظر الى الشعر بمقاييس من خارج الشعر . انه نفسه الموقف الديني التقليدي . وهو نفسه الموقف الذي استعاده « عصر النهضة » وعممه .

والواقع ان هذه المشكلة تكشف عن نوعين من العلاقة مع الجمهور السائد ، في الشعر العربي اليوم ، الاولى مدحية ، بشكل عام ، ويمثلها النتاج الشعري الاول . والثانية نقدية ، بشكل عام ، يمثلها النتاج الثاني. الاولى تبشيرية ، تعليمية ، والثانية ابداعية ، جمالية .

تؤدي العلاقة الاولى بالشاعر الى المغالاة في اسقاط احلامه على الواقع ، فيسلك ويكتب كأنه في وضع ثوري حقيقي ، مما يذكر بأسلوب الفخر ، عند شعراء الماضي ، وكأنه يخاطب جمهورا حوّل الحياة العربية تحويلا شاملا . الشاعر هنا يتوهم واقعا ويشيع هذا التوهم بانتفاخ تبشيري . ومن هنا يبدو شعره تعبيرا عن ظاهرة نفسية مرضية : فهو تعويض او عزاء عن عجز وفشل مستمريّن . انه ثورة من لا ثورة له . انه الشعر ــ الايهام ، الشعر ــ الافيون . انه الضياع وقد انتظم بيانيا : مرآة لفظية تصقلها الحماسة ، لا يكتشف فيها الجمهور رجاءه ، بل عزاءه . وهذا شعر يندرج في الاطار التقليدي المتخلف ، محتوى وطريقة تعبير .

اما العلاقة الثانية فتكشف عن ان الشاعر ينظر الى العمل التغييري ككل لا يتجزأ ، لكنه يميز بين مستوياته وطرائقه . فللشعر ، مثلا ، **طبيعة تخصه** ، ولذلك له صفات تميزه . ان له ، بالتالي ، **خصوصيته في** الاداء وفي التلقي . وهو لذلك ، يمارس التعبير ويفهم الاتصال انطلاقا من وعيه هذه الطبيعة من جهة ، ووعيه الثقافة السلفية من جهة ثانية . ومن هنا لا يأخذ المتلقي ــ القارىء ، كما هو ، بثقافته السلفية فيخاطبه بطريقة تمليها او تفرضها هذه الثقافة ، وانما يأخذه **كقوة تحوّل** آخذة في التكون، فيخاطبه بطريقة تمليها هذه القوة . انه ، بتعبير آخر ، لا ينظر اليه كعادة، وانما ينظر اليه **كطاقة** .

الشاعر في العلاقة الاولى يموه اغتراب القارىء ، اما في العلاقة الثانية فأن الشاعر يكشف عن هذا الاغتراب . الاول يقول له ان ما ترثه من دين ونظم اخلاقية وتقاليد ... الخ ، مجد عظيم لا يضاهى ، والثاني يقول له ان عليك ان تعيد النظر ، جذريا ، في هذا المجد لانه مبعث اغترابك عن ذاتك ، اليوم . الاول يقول له ان طرائق التعبير التي ترثها ذات جمال لا يستنفد ، والثاني يقول له ان هذه الطرائق تكتنز اشكال اغترابك ، ولهذا يجب ان تتجاوزها ، بحثا عن طرائق لا تجد فيها عادتك بل طاقتك . الاول يزين له الجمال الموروث ، الجاهز ، والثاني يقول له : اخلق جمالك الخاص ــ فالجمال يكون ابداعا ، او لا يكون .

يطرح النقد الايديولوجي للشعر ، بذاته ، قضايا فنية كثيرة ، من حيث تناوله النتاج الشعري ، اي من حيث التطور لا من حيث النظرية . وأكتفي هنا بالاشارة الى ما يبدو لي انه الاكثر اهمية مما يفيد في اضاءة مسألة التعبير والاتصال ، ويرتبط بها مباشرة . اوجز هذه القضايا فيما يلي :

١ ــ اذا كان الشاعر يخاطب القارىء كطاقة ، فان هذه الطاقة ليست قوة وحيدة . وانما هي قوة كثيرة ، متعددة الاوجه . فالشاعر يخاطب القارىء بدءا من تجربته هو ، لا من تجربة القارىء ، لكن دون ان يعني ذلك ان هناك ، بالضرورة تناقضا بين التجربتين ، بل بمعنى ان الشعر هو أولا معاناة ــ **يصدر عن ذات تعاني** . وهكذا قد يخاطب الشاعر القارىء من حيث انه طاقة حلم ، او من حيث انه طاقة حب ، او من حيث انه طاقة عمل ، او من حيث انه طاقة استباق وتجاوز ، او من حيث انه هذه

الطاقات جميعا . وطبيعي ان يتغير نوع الاداء بحسب الحالة التي يعانيها ، وان يتغير تبعا لذلك نوع التلقي .

وبما ان القارىء العربي ليست له ، اجمالا ، ثقافة غنية ، لا كمّا ولا نوعا ، فان مستوى المشكلات التي يعانيها هو مستوى مبتـذل ، اعني انه سطحي وتعميمي. وهو، بعامة، بعيد عن الآفاق التي فتحتها العلوم والتجارب الانسانية الحديثة . والشاعر الذي يُسِّر له ان ينخرط في هذه الآفاق ، لا بد من ان يتأثر بها في تعبيـره ، لذلك لا بد من ان يكتنز شعـره بأبعـاد حضارية وجمالية يصعب على هذا القارىء ، موضوعيا ، ان ينفذ اليها . واذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز ان يوجه الى الشعر ، وانما يجب ان يوجه الى النقص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام .

٢ ــ اذا صح ان الشاعر يخاطب القارىء من حيث انه **طاقة** ، وان هذه الطاقة كثيرة ، فان ثمة آراء في الكتابـة الشعرية تتباين تبعـا لتباين الشعراء والنقاد ومتذوقي الشعر ، بعامة ، في البنيـة النفسية والعقلية . ومثل هذا التباين في مجال الحساسية والتعبير عنها قائم حتى بين الشعراء الذين ينتمون الى ايديولوجية واحدة . وهذا يعني ان ثمة تنوعا او تباينا ، على صعيد التعبير الشعري ، ضمن الوحدة الايديولوجية .

غير ان النقد السائد قلما يلحظ هذا التباين . اسأل ، مثلا : هل في الماركسية ما يحول دون ان يخلق الشاعـر الماركسي للعشق وابعـاده ، او لعوالم الحلم او المستقبل او لكشوف العلم معادلا جماليا بالشعر ؟ واذا كان لا يكتب مثلا ، بشكل مباشر ، عن الصراع الطبقـي او المنجزات والقضايـا السياسية والاجتماعية اليومية ، فهل يعني ذلك انه غير ماركسي ، او انه مناوىء للجمهور وقيم التقدم ؟

ان التقويم الايديولوجي السائد يعتبر، مثلا ، ان الشاعر الذي يكتب قصيدة في التأميم او هجاء الاستعمار او الاقطـاع ، بشكل مبـاشر ، اكثر ثورية من الشـاعر الذي يحاول ان يخلـق للحب ، مثلا ، او للحريـة ، او التفتح الانساني ، بمعناه الجذري الشامل ، بعدا جماليا بالشعر .

٣ ــ صحيح ان الشعر كجزء من البنية الفوقية يتفاعل مع البنيـة التحتية الاقتصادية وعلاقاتها الاساسية . لكن صحيح ايضا ان المشروط غير شروطه . فاذا كان نمو العشب مشروطا بالماء ، فان العشب يظل شيئا آخر غير الماء . فالانسان المشروط بالاوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، هو

غير هذه الشروط. وإلا لما استطاع ان يغير الواقع او ان يخلق واقعا جديدا. وهكذا **فان العلاقات الاساسية في البنية التحتيــة تأطر الشعر وتشحنه ، لكنها لا تخلقه** . الانسان هو الذي يخلــق الاقتصاد ويخلــق الشعــر . ان الشروط تؤثر في كيفية التكــون لكنها ليست التكون ذاته وليست الشيء المتكون . وعلى هذا **فان جوهر الانسان ليس في كونه مشروطا ، بل في كونه يفلت من الشروط كلها : ليس في كونه مخلوقــا ، بل في كونــه خالقــا .** فجوهر الانسان هو في انه كائن خلاق مغير . **وجوهر الثقافــة ، بالتالي ، هو اذن في الابداع المغير .**

٤ ـــ ان القيم الجمالية الموروثة التي تستعاد بزي جديــد ، بحيث يرى فيها القارىء صفات زخرفية اغرائية ، فيستهلكها بسهولة ومتعــة ، انما هي **وسيلة لتخبيد الشعــر** ، من جهة ، وهي من جهــة ثانية ، **مــادة استهلاكية** . وكل ثقافــة استهلاكية لا يمكن ان تكــون عنصر تغيير . على العكس ، ان هذه الثقافة ترتكز الى الثوابت النفسية الموروثة والى ثوابت القيم ، وهي اذن عنصر ترسيخ لما يجب هدمه .

ومن هنا ندرك كيف ان ثقافــة الاستهلاك تشارك في ترسيخ القمــع والحيلولة دون التحرر . وندرك بالتــالي الاسباب التي تجعــل الانظمــة القمعية تشجع ثقافة الاستهلاك . فهي تشيع الاعتقــاد بأن التلبيــة التي تقدمها هذه الثقافة تطابق حاجات حقيقية، **فتخلق ، استنادا الى الجماهير وباسمها ، القيود التي تكبل بها الجماهير . ان الثقافة التي تستعيد القيم الموروثــة والتي تشجعها الانظمة ، كثقافة مشروعــة وكحاجة ضروريــة ، تكشف عن ممارستها الايديولوجية القمعية . انها رمز لقوة كابحة في اتجاه الماضي ، لا رمز لقوة دافعة في اتجاه المستقبل .**

٥ ـــ الشكل الحديث يصدم لجدته . وهو ، بجدته نفسها ، تجاوز للراهن ، واحتجاج على الصورة الثابتــة . وهو ، بهذا المعنى ثــوري . ان تفجر الشكل عند الشاعر يشير الى الرغبة في الانفصال عن واقع ايديولوجي واجتماعي قمعي . فكل تجديد شكلي يدخل ، بخلاف الظــاهر ، في اطــار الممارسة السياسية التي تهــدف الى تغيير الواقــع القــائم . **اما ممارسة الشكل الموروث فتهدف الى المصالحة العاطفية والعقلية مع الواقع . وهكذا فان طريقة التعبير هي التي تكشف عن الاتجــاه السياسي الصحيح . ان السياسة الرديئــة لا تنتج الا الشعــر الرديء . ومن هنا لا يمكن ان يكون الاتجاه السياسي الذي تفصح عنه قصيدة ما صحيحا الا اذا كان اتجاهها الفني صحيحا** . وعلى هذا ، فان رفض الحداثة كما تبدو بخاصة في طرق

التعبير ، يدل على نزعة محافظة غايتها اما الابقاء على الفصل التقليدي بين الشكل والمحتوى ، واما المزج والمصالحة بينهما بطريقة مزيفة . وهو ما يسود في المجتمع العربي . ولذلك فان ما يسود في هذا المجتمع **انما هو الاعلام الموزون ، واللهو الموزون ، والجمالية الشكلية الموزونة .**

٦ ـ ان اللغة الشعرية القديمة ، شأن علاقات الانتاج القديمة ، عامل اغتراب وتغريب . ان الشاعر الذي يكتب اليوم بالطرق الشعرية القديمة ، لا يكون مغتربا عن ذاته وعصره وحسب ، وانما يكون ايضا مشاركا في تغريب الانسان . ان شاعرا يؤمن بالثورة ، بتغيير المجتمع جذريا ، لكنه يعبّر بأشكال نشأت في ظل الاقطاع والتيوقراطية ، يخون الثورة والانسان في آن . انه بهذه الكتابة يطيل امد الحساسية والقيم الاقطاعية والتيوقراطية ، ويضفي عليها الشرعية الثورية بحيث يوحي ان ثمة لقاء او وحدة بين التيوقراطية والثورة . **وانها لمفارقة غريبة ان نرى اليوم في المجتمع العربي شعراء يؤمنون بالاشتراكية والشيوعية ويعبّرون عن ايمانهم بالطرق ذاتها التي عبر بها الشعراء القدامى الذين مجّدوا الخلافة والتيوقراطية .**

يجب ، في هذا الصدد ، ان نشير الى امرين : الاول هو ان جدة اللغة الشعرية او ثوريتها تتضمن ، بالضرورة ، نفي اللغة الشعرية القديمة ، والامر الثاني هو ان هذا **النفي جدلي ، فالجديد حين ينفي القديم يكون طالعا ، في الوقت نفسه ، بشكل او آخر ، من هذا القديم ذاته .**

يبدو مما تقدم ان الشعر العربي السائد والنقد الشعري السائد والتذوق الشعري السائد ، انما هي جميعا **تنويع على الشعر القديم والنقد القديم والتذوق القديم . بل ان التقويم الايديولوجي الحالي الشعر انما هو نفسه تنويع على التقويم الايديولوجي الاسلامي .**

ان سيادة الانتاج والتقويم الشعريين ، على الصعيد الجمالي ، انما هي انعكاس لسيادة الثقافة التقليدية على الصعيد الايديولوجي ، وسيادة هذه الثقافة نتيجة طبيعية لسيادة العلاقات الانتاجية القديمة .

ومن هنا نقول ، بصيغة اخرى ، ان الجمالية السائدة هي الجمالية الموروثة ، جمالية الخضوع للمعيار . وهي وليدة الايديولوجية الدينيةالتي تعلّم الانسان انه ليس موجودا في طبيعته الخاصة ، وان وجوده الحقيقي انما هو خارج هذه الطبيعة .

- ٤ -

هكذا تبدو الايديولوجية التقليدية ، التي استعادها « عصر النهضة » وعممها ، انها دفاع عن استمرار ما لم يعد يحمل الطاقة على الاستمرار ، وانها تضفي على الواقع ما اصبح غريبا عنه ، وانها تفرض عليه ان يتنفس بقلب اصطناعي . انها في التحليل الاخير ، ليست الا تسويغا لقمع الانسان. ولهذا فان هدمها ، وهدم اشكالها الجمالية ، على الاخص ، انما هو اسهام في هدم الاسس التي يقوم عليها هذا القمع ، خصوصا ان الفرد العربي ما يزال ضائعا على مستويين : عام وخاص ، عام يتصل بالايديولوجية ، وخاص يتصل بمستوى اعمق جذورا ، مستوى الطبيعة . انه ، بتعبير آخر ، يعيش حياتين : عامة لا يستطيع ان يجد نفسه الحقيقية فيها ، وخاصة لا يستطيع ان يحققها بسبب انواع القمع الكثيرة . ان موروثه الايديولوجي السائد ، متناقض مع حضوره في العالم الراهن ، عالم الحداثة الثورية ، ومقتضياته . وفي هذه الحالة تبدو الدولة نفسها ضائعة ، بل يبدو المجتمع كله ضائعا .

ولا حرية للعربي في هذا الضياع العام الا حرية الخضوع للسلطة السائدة وايديولوجيتها : « نعم » لكل شيء تقوله او تفعله السلطة ، هي المعادل المدني الارضي لـ « آمين » ، كلمة الخضوع لكل ما يأمر به الله .

ولا يفيد هنا تحرر العربي على الصعيد العام او السياسي وحده ، مع انه لم يتحرر بعد ، وانما يجب ان يتحرر على الصعيد الخاص ، من القمع الخاص . فكل تحرير لا يتناول العام والخاص معا ، في حياة الفرد العربي ، لا يؤدي الا الى مزيد من الاغتراب . ان التحرر السياسي ، بتعبير آخر ، اذا لم يرافقه تحرر من الايديولوجية التقليدية ، ليس تحررا ، ذلك ان **التحرر السياسي ليس التحرر الانساني الكامل** (ماركس) . فالمسألة هي في ان الفرد العربي ليس متحررا داخل ذاته ، هي في انه تقليدي ، داخل ذاته ايضا ، وليس في العلاقات الاجتماعية ، او خارج ذاته وحسب .

ان الذهن العربي مليء بآلهة لا يمكن الشاعر الحقيقي الا ان يصرخ في وجهها الصرخة ذاتها التي اطلقها بروموثيوس وتبناها ماركس : اكره جميع الآلهة . وليست الآلهة هنا آلهة السماء وحسب ، وانما هي آلهة الارض ايضا . ليست آلهة الاقتصاد والسياسة وحسب ، وانما هي ايضا آلهة الادب والفن . وانه لأحب عند هذا الشاعر ، اذا كانت المسألة مسألة اختيار ، ان يظل دون قراء ، من ان يكون مغنيا في قصور هؤلاء الآلهة ، قصور الافيون ، والضياع . وليست الكتابة بلغة هؤلاء الآلهة ، السائدة ، المعممة الا مشاركة في تعميم الاستلاب ، كما اشرت سابقا .

ومن هنا يبدو ان **العلامة الاولى للجدة الشعرية هي في ايصال الانفصال** ، ان صح التعبير ، **اي في نفي السائد المعمم ، ورفض الاندراج فيه ، والانفصال عن هذا الكل القمعي . فالرفض او النفي هو ، بهذا المعنى ، علامة الاصالة ، الى كونه علامة الجدة** . ذلك انه وحده ، بنفيه المظهر المخادع للكل القمعي ، قادر **ان يظهر الطاقة الخلاقة في المجتمع . والنفي هنا هو ، بذاته ، ذو دلالة ايجابية .**

ولا بد من التوكيد هنا على انني لا اقصد ان اعزل الشعر عن الجمهور او الحياة العامة او اقول ان الشعر ظاهرة كافية بذاتها . ذلك ان الشعر مرتبط عضويا بالحياة العامة ، **وهو ، جوهريا ، سياسي** . وانما اريد ان اشير الى ان الشعر **نتاج فعالية عالية** ، ولا ينتج تأثيره الصحيح الا في جمهور يقدر ان يتجاوب مع هذه الفعالية ، اي مع جمهور مسلح بالثقافة الفنية العالية . خصوصا ان الجمهور ، على الصعيد الفني ، هو غيره ، على الصعيد السياسي ، مثلا . فهو في **الفن لا يمكن ان يكون كمّيا او عدديا .**

كل رفض للحداثة الشعرية الحقيقية ، بحجة او بأخرى ، يتضمن اذن الرغبة في المحافظة على القيم القديمة للغة الشعرية ، سواء ظلت محافظة على الفصل بين المحتوى والشكل ، او مزجت بينهما ، بنمطية توهم بالتغير ، اي بنمطية زائفة .

هكذا يكون رفض الشكل ، الحديث حقا ، رفضا لتفجير الواقع وقيم الثقافة التقليدية : يكون توكيدا على ان **تبني النمطية الزائفة ، ليس الا وسيلة تستخدمها البنية السياسية الراهنة لتقنيع القمع الذي تمارسه ، باسم التراث .**

أن استمرار البنية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة . فتحطيم البنية التعبيرية اذن ، وهو ما يبرز فنيا في الشكل ، دليل على الخروج من البنية الثقافية القديمة . وعلى هذا فان تحرير الشكل يكشف عن الرغبة في تحرير المجتمع ، ذلك ان الشكل ، اي الاطار الجمالي ، لا يمثل العلاقات الفنية وحسب ، وانما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية . فالاجتماعي قائم موضوعيا في بنية التعبير ، اي في الشكل . ومن هنا ، لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي ، وانما تكمن فيما **تطرحه رؤياه ككل ، او فيما تكشف عنه ككل** . وهكذا يصبح **الالتزام تعبيرا عن فعالية جمالية كلية ، اي عن رؤيا الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية في تجلياتها وابعادها الجمالية . فالالتزام الشعري الثوري هو الالتزام بالكشف لا بالوصف .**

وفي هذا الالتزام ، وحده ، يتحقق تجاوز الثقافة الموروثة ، وتجاوز بنيتها التعبيرية ، وارساء قواعد جديدة لتأسيس كتابة جديدة .

ان في هذا كله ما يشير أخيرا الى ان مشكلات التعبير والاتصال في مجتمع يتحول ، شأن المجتمع العربي ، لا يمكن ان يصل البحث فيهما الى الوضوح الكامل ، ذلك انها مشكلات هي نفسها متحولة . ولهذا يصعب التنبؤ بوضع الشعر العربي المقبل . ان مستقبل هذا الشعر رهن بتحرر المجتمع العربي ذاته ، تحررا شاملا ، موضوعيا وذاتيا ، اجتماعيا وفرديا . ولعل القيمة الحاضرة للشعر العربي كامنة في مدى تعبيره عن طاقة التحول في المجتمع العربي ، واحتضانه القيم والآفاق التي تختزنها هذه الطاقة او تكشف عنها .

صدمة الحداثة

- ١ -

« الامبريالية الثقافية هي مجموعة الوسائل التي تمكّن من ادخال مجتمع ما في اطار النظام العالمي الحديث ، وهي الطريقة التي تؤدي بالطبقة التي تقود هذا المجتمع الى ان تكيّف مؤسساته الاجتماعية ، سواء بفعل الاغراء او الضغط او القوة او الافساد ، لكي تجعلها متطابقة مع القيم والبنى في المركز المهيمن لذلك النظام ، او لكي تجعلها وسيطا لها » .

هذا تحديد استعيده من الذاكرة ، بتقريبية تحافظ على معناه الاساسي ، ذلك انني لم اعد اذكر اين قرأته ، وانما اذكر انه لعالم اجتماعي اميركي ، استشهد به الباحث الفرنسي برنار كاسن في احدى دراساته عن الامبريالية الثقافية .

تشير عبارة «النظام العالمي الحديث» الى النظام الاميركي ــ الاوروبي. اما عبارة « المركز المهيمن » فتعني الولايات المتحدة ، وحدها .

ربما كان هذا التحديد خير ما يصف العلاقة القائمة بين المجتمع العربي ، والنظام الاميركي ــ الاوروبي ، الاقتصادي ــ الثقافي . أرجىء البحث في المستوى السياسي المباشر لهذه العلاقة ، وفي دلالته وابعادها ، وابحث في مستواها الثقافي .

غير أن البحث في هذا المستوى سيكون سطحيا ومبتورا ، اذا لم ينطلق من بحث الصلات العربية الحضارية مع الخارج ، في جذورها الاولى. ولعلنا نعرف جميعا ان النموذج الاول لهذه الصلات تمثل في العلاقة مع فارس ، من جهة ، ومع اليونان ، من جهة ثانية .

اما فارس فلم تكن ، بالنسبة الى المجتمع العربي مشكليّة حضارية. العرب ، على العكس ، هم الذين كانوا مشكلية فارس : ذلك انها اخذت، هي المتحضرة ، عن شعب بدوي ، اعمق واعلى ما شكل حياتها وثقافتها ، اخيرا: الدين الاسلامي . وسواء اخذت ذلك ، باكراه الفتح ، او بطواعية الايمان ، فان ذلك لا يغير من هذه المشكلية شيئا . وما اثير ، في ما بعد ، كان ، في جوهره ، سياسيا ــ قوميا ، ضمن ثقافة دينية واحدة ، ونبوّة واحدة ، ولم يكن حضاريا ، في المعنى الدقيق الخاص للكلمة .

- ٢ -

كانت اليونان هي المشكلية الحضارية الاولى التي واجهها المجتمع العربي . وكلنا نعرف المواقف التي تولدت عن هذه المواجهة :

١ ــ نأخذ من اليونان آلة التفكير (المنطق ، خصوصا) ... فهي آلة لتزكية العقل والفكر ، و « الآلة التي تصح بها التزكية ليس يعتبر في صحة التزكية بها ، كونها آلة لمشارك لنا في الملة او غير مشارك ، اذا كانت فيها شروط الصحة » . (ابن رشد) ، ونأخذ ايضا العلوم « التي هي أمور برهانية لا سبيل الى مجاحدتها... وليس يتعلق شيء منها بالامور الدينية نفيا واثباتا » (الغزالي) ، ولكن يجب التنبيه الى ما يسميه الغزالي «آفات» هذه العلوم ، التي قد تولد ، عند غير العارفين بالدين ، الشكوك في دينهم وتدفعهم الى التخلي عنه . وهذه العلوم هي ، كما يعددها الغزالي: الرياضية والمنطقية والطبيعية والسياسية والخلقية .

٢ ــ التوفيق بين الدين (الوحي) العربي والعقل (الفلسفة) اليوناني ، فهما في جوهرهما واحد ، لانهما من مصدر واحد . والفرق بينهما ليس فرقا في الطبيعة ، بل في الوسيلة : الدين يتوسل الوحي ، والفلسفة تتوسل العقل .

٣ ــ رفض الفلسفة اليونانية وآلتها المعرفية (العقل والمنطق) (ابن تيميّة) . وهذا هو الرد الاقصى على رفض الدين (الوحي والنبوة) ، كما نرى عند ابن الراوندي والرازي .

لا بد من ان نلاحظ هنا ان الموقفين الاولين ، كما يمثلهما الغزالي ، لا ينطلقان من الاقرار بان لدى اليونان معرفة حقيقية ، مثلنا نحن العرب ،

وبأن علينا ان ندخل مع اليونانيين في حوار ، وتفاعل ، لكي نصل معا الى تقارب في معرفة الحقيقة وفهمها . وانما ينطلقان من الايمان المسبق بأن اليونان ، على صعيد المعرفة الحقيقية ، في ضلال مبين . لكن لديها آلة للمعرفة يجب ان نفيد منها ، ولديها علوم لا تتعارض مع الدين يجب ان نفيد منها ايضا .

غير ان ابن رشد يختلف عن الغزالي اختلافا اساسيا ، فهو يقر بأن لدى اليونان معرفة حقيقية ، كما عند العرب ، من حيث انه يؤكد على ان معرفة الحقيقة من شأن العقل ، وان « الغاية من الشريعة (الوحي ، الدين) ليست معرفة الحقيقة ، بل ايجاد الفضيلة والحث على الخير ، والنهي عن المنكر » . (ابن رشد) .

ولا بد من ان نلاحظ ان الموقف الثالث بوجهيه جدير جدا بالدراسة ، وانه لم يدرس ، حتى الآن ، بالشكل الذي يجدر به . ولعله الاغنى، والاكثر تعقيدا ودلالة .

يكشف الموقف الذي يمثله الغزالي عن تناقض اساسي : فهو ، من جهة ، ينطلق من الايمان بان الوحي هو الحقيقة الصحيحة الكاملة ، وبأن المعرفة نوع من تفسير الوحي ، ومن تفسير العالم بمقتضى الوحي . وهو ، من جهة ثانية ، يحرص على اخذ الآلة والعلوم من الآخر الذي لا يملك المعرفة الصحيحة . وهذا يعني ان وجود العربي يقوم على حقيقتين : الاولى تتطابق مع الوحي ، والثانية بحث دائم ، وهي ، في اية حال ، لا تتطابق مع الوحي. كأن الحقيقة الاولى خاصة ب « الروح » ، والحقيقة الثانية خاصة ب « الجسد » . او كأن « الروح » للدين ، او للعرب ، و « الجسد » للعقل، او لليونان. وكما ان الروح والجسد مجتمعان ، لكن لا وحدة بينهما ، ولكل منهما طبيعة تغاير ، جوهريا ، طبيعة الآخر ، فان العرب واليونان يمكن ان يجتمعا معا ، من دون وحدة او اتحاد ، وان يشكلا روح « العالم » وجسده. هكذا يعيشان مجتمعين ، لكنهما في الوقت ذاته منفصلان . يستحيل، بتعبير آخر ، ان يصيرا واحدا ، مع انهما يمكن ان يكونا في لباس واحد . وبهذا المعنى ، يصح القول ،استطرادا : الاسلام « مضمون » يُفهم ، مثاليا ، في معزل عن « الشكل » الذي يأخذه في الممارسة الحضارية . واذا كان الاسلام اخذ « الشكل » الجاهلي ، على مستوى الادب ، من دون ان يضير ذلك « مضمونه » في شيء ، فمن الممكن ، ايضا ، ان يأخذ ، على مستوى الممارسة العلمية الحضارية « الشكل » الجاهلي الاخر : آلة اليونان وعلومهم ، من دون ان يضير ذلك « مضمونه » في شيء .

- ٣ -

ذلك هو ، جوهريا ، الموقف الذي اتخذناه في علاقتنا المتجددة بالغرب الاوروبي ، بدءا من اصطدامنا بالحداثة الاوروبية ، عبر دخول نابوليون الى مصر ، سنة ١٧٩٨ . وهو نفسه الموقف الذي استعاده مفكرو « عصر النهضة » الطهطاوي ، والافغاني ، ومحمد عبده ، والذي يسود حياتنااليوم، على مستوى النظام والمؤسسات . لقد استعدنا التوفيقية والتلفيقية الغزّالية : « جسديا » ، نأخذ الحضارة الغربية ووسائلها ، أمّا «روحيا» ، فنبقى في ثقافة الوحي .

غير أن الامبريالية الثقافية تخلخل ، اليوم ، جذريا ، هذه التلفيقية ، بحيث تقذف بالمجتمع العربي في مفترق حاسم ، وبحيث انه لا يبدو اكثر من ملحق اقتصادي ــ ثقافي بالغرب ، وعلى الاخص بمركزه الامبريالي المهيمن : الولايات المتحدة . انه الآن ، بتعبير آخر ، في مرحلة انشقاق على مستوى الاصل . ولئن قدرنا في الماضي أن « نلغي » او « نعلّق » ، بمعنى ما ، الغرب ، ممثلا باليونان ، فان الغرب ، اليوم ، يقيم في عمق اعماقنا ، فجميع ما نتداوله ، اليوم، فكريا وحياتيا ، يجيئنا من هذا الغرب. اما فيما يتصل بالناحية الحياتية ، فليس عندنا ما نحسّن به حياتنا الا ما نأخذه من الغرب. وكما اننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب ، فاننا نفكر بـ « لغة » الغرب : نظريات ، ومفهومات ، ومناهج تفكير ، ومذاهب ادبية . . . الخ ، ابتكرها ، هي ايضا ، الغرب . الرأسمالية ، الاشتراكية ، الديموقراطية ، الجمهورية، الليبرالية ، الحرية ، الماركسية ، الشيوعية ، القومية . . . الخ/المنطق ، الديالكتيك ، العقلانية . . . الخ/الواقعية ، الرومنطيقية ، الرمزية ، السوريالية . . . الخ/، . . . هذا من دون ان ندخل في ميدان العلوم ، وبخاصة العلوم البحتة .

كيف نواجه ، في ضوء هذا كله ، مشكلية الحداثة في المجتمع العربي ؟

ولكن ، قبل ذلك ، ما الشيء الباقي لنا، كخصوصية مميزة ؟ الدين والشعر. وحتى الدين والشعر لا بد من ان نتساءل حولهما : اي دين ؟ واي شعر ؟

ليست هذه المشكلية مجرد مشكلية حضارية ، وانما هي كذلك مشكلية مصيرية . وفي رايي ان الفكر العربي لن يكون له اي تأثير او فاعلية، بل لن تكون له اية قيمة ، الا بدءا من مجابهة هذه المشكلية ، ومن داخل الثقافة العربية ، او الحضارة العربية ذاتها .

هذه المشكلية هي ما اسميها بصدمة الحداثة .

- ٤ -

ماذا تفرض علينا ، بشكل أولي مباشر وملح ، صدمة الحداثة ؟ الجواب ، ببساطة ، هو : أن نعرف ما كنا ، وما نحن ، من اجل ان نعرف ما نكون . وبما ان المعرفة هي ، بمعنى ما ، نقد ، فان المهمة الفكرية الاولى هي نقد المشكلية الحضارية العربية القديمة (المتجددة) ، ومن ثم نقد المشكلية الحضارية الغربية ، أي مشكلية الحداثة ذاتها ، خصوصا من حيث هيمنتها الامبريالية .

في هذا الاطار يتحدد ، اليوم ، في المجتمع العربي ، كما يبدو لي ، دور المبدع ــ فكرا وفنا ، اي دور الشخص الذي هو وحده المهيأ ، القادر على ان يطرح الاسئلة الاساسية . (السياسة ، بمعناها الحصري ، (السائد) ، تبدو ، في هذا المستوى ، سؤالا تاليا ، تتحدد أهميته في ضوء تلك الاسئلة ، وفي ضوء الاجوبة عنها) .

لا يعني هذا النقد مجرد تحديد نظري لموقف نظري من التراث . لا يعني ، بالتالي ، ارساء نظرية محددة لفهمه وتقويمه ، سواء كانت هذه النظرية مثالية او مادية ، هيجلية او ماركسية ، « دينية » أو « علمانية » . وانما يعني ، ضمن اطار مشكلية التعبير الفكري ــ الفني ، مشكلية الكتابة ، التي نحن في صددها ، أن نحدد موقفنا منه ، ابداعيا ، بالمعنى الدقيق الخاص لهذه الكلمة .

ذلك ان المسألة الجوهرية ليست في أن نحلل ، مثاليا او ماديا ، كيف أن طرفة بن العبد ، مثلا ، وأبا نواس ، والغزالي ، ... الخ ، يشكلون ، على تناقضهم وتباينهم ، وحدة تراثية . وهي ليست كذلك في أن نحدد ، نظريا ، عناصر التراث ، التي نرى أنها مفيدة لنا ، اليوم ، فنستعيدها ونتبناها ، والعناصر التي نرى انها غير مفيدة ، فنهملها . فهذا كله نافل ، وليست له اية اهمية على الصعيد الذي نقصده : الابداع .

المسألة ، كما تبدو لي ، هي : هل يمكن العربي ، اليوم ، أن يتابع، في فكره وفنه وشعره ، المشكلية ذاتها التي طرحتها حضارته في الماضي ؟ وهي، تبعا لذلك : هل مشكليتنا اليوم ، في الربع الاخير من القرن العشرين هي ، ابداعيا ، مشكليتنا نفسها في القرن السادس او العـاشر او التاسع عشر ؟ واذا كانت المشكلية مغايرة ، فان الاسئلة الناشئة عنها لا بد ان تكون مغايرة هي ايضا . لا بد ، كذلك ، أن تكون اجوبتنا عن هذه الاسئلة مغايرة لاجوبة الماضي . لا بد ، بالتالي ، أن يكون علم جمال التعبير عن هذه الاسئلة مغايرا لعلم جمال التعبير عن الاسئلة القديمة .

– ٥ –

لننطلق من تحديد المشكلية القديمة للحضارة العربية . من جهتي ، أحددها بأنها **مشكلية الوحي/العقل ، الدين/الفلسفة ، الروح/الجسد ، القديم/المحدث**، على المستوى النظري العام، **والمضمون/الشكل او المعنى/اللفظ** ، على المستوى الادبي الخاص .

ولنتذكر أن طبيعة هذه المشكلية هي في اساس ما ادى الى الثنائية التبسيطية الحديثة (الامبريالية) : العرب/الغرب ، النبوة/التقنية .

من الطبيعي أن نقد هذه المشكلية ليس امرا سهلا . لكن تجاهله او اهماله او تأجيله ، لسبب او آخر ، يخفي عجزا ازاء الواقع والتراث معا ، نظريا وعمليا . ويعني ، بالتالي ، اما استلابا ازاء تراث الشعوب الاخرى وواقعها ، واما اقتلاعا ، ازاء التراث القومي ، واما خضوعا ، بشكل او آخر ، للهيمنة الامبريالية التي تتلبس ، اليوم ، التراث القومي على مستوى النظام السائد والثقافة السائدة .

لنقل ، اذن ، ان اكتشاف المطلق الآلهي ، وتنظيم العالم المحسوس بمقتضى هذا الاكتشاف ، هو المحور الذي دارت حوله الحضارة العربية ، والمبدأ الذي وجه الفكر العربي . ثمة اذن ، في طبيعة الرؤيا العربية ذاتها الى الكون والانسان ، انشقاق اصلي يتمثل في الثنائية التي أشرت اليها .

ونعرف جميعا أن هذه الثنائية ليست تعادلية او جدلية ، وانما هي ثنائية تفاضل . فالاولية المطلقة فيها هي للروح . الروح مبدأ النظام والانسجام والثبات والوضوح . انها المبدأ القديم (بالمعنى الفلسفي) الذي يحرك ويوجّه . هكذا يكون القديم (الماضي) في مرتبة السبب ، والحديث (الحاضر والمستقبل) في مرتبة النتيجة . انه ترابط يرسم ، بدوره، ترابط الفكر ويحدد وظيفته . فالفكر هو التذكر ، أو هو استعادة القديم . ولا بد، في هذا التذكر ، من ضوابط وكوابح ، هي القواعد والمبادىء والمسلمات

والمعايير والموازين والمقاييس . ولا بد ، في هذا كله ، على صعيد التعبير، من لغة ملائمة هي ، طبعا ، اللغة الواضحة ، المحددة ، المباشرة . فالروح هي مدار ثقافة الوحي/النبوة ، وتقتضي هذه الثقافة علم جمال يستجيب لها ، وقد اسسه العرب ، بامتياز : انه علم جمال الخطابة .

تفيدنا الاشارة هنا الى أن مبدأ الروح هو الذي كان مهيمنا ، في الممارسة التاريخية العربية ، ثقافيا وسياسيا . ومن هنا نفهم أهمية التوكيد الدائم على المبادىء القديمة ، وعلى استخدام البنى المسبقة لتنظيم الفكر، وعلى تصنيفه اما الى جهة الحق ، واما الى جهة الباطل : أي تصنيفه، وفقا لمعيار ديني (روحي) .

ومن هنا نفهم كيف ان هذا الفكر تكون ايديولوجيا : صار وسيلة امتلاك وأداة سيطرة . ثمة طريق مستقيمة واحدة لا يجوز الخروج عنها ، ومهمة الفكر (والشعر) أن يدل الناس على هذه الطريق ، ويدفعهم الى متابعتها والدفاع عنها .

الفكر العربي ، اذن ، (والشعر) هو ، في أساسه ، تعليمي . وهو ، شأن كل فكر تعليمي ، يؤكد للانسان ما يعرفه — أي ما نسيه ويجب أن يتذكره . فليست مهمة الفكر ان يجرب او يغامر او يفتح طريقا اخرى، وانما مهمته ان يتذكر ويستعيد . الفكر ، بتعبير آخر ، هو ما يكون قياسا على الاصول (الدينية) . ولكي تتكامل بنية التعبير ، تحتم قياس الادب على الدّين ، وقياس علم جمال الشعر على علم جمال الخطابة .

ولئن كانت الاستعادة التكرارية (التذكير) ، على المستوى الديني ، صحة وعافية ، فانها في الادب مرض وآفة . ومن هنا نفهم كيف استنفدت، في الممارسة الشعرية ، لغة الشعر العربي ، بحيث تحولت الى اداة لنوع من التبادل او التواصل العادي الذي كاد ان يكون تجاريا مبتذلا — خصوصا في جوانبها السياسية: المدحية/الهجائية . ونفهم كيف اخذت الثقافة المهيمنة تعتبر الخروج على هذه الاداة ، أي تعتبر الابداع « افسادا » ، بل خطأ من اخطاء اللغة .

وهكذا ادت هذه الثنائية التفاضلية التعليمية الى ان يدور الفكر العربي (والشعر) في اطار مغلق وضيق ، بين ثنائي تقويمي : حق/باطل ، خير/شر ، ايماني/إلحادي ، اصولي/خارجي ، عربي/شعوبي ، قديم/ محدث .

- ٦ -

مع ذلك ، حدث في مناخ هــذه الهيمنة ، ما يمكن أن اشبهــه ، دون مبالغة ، بنوع من **الثورة الكوبيرنيكية :** لم يعد المطلق الالهي ، وحده، مركزا، بل صار الانسان شريكا له . ذلك هو الجانب الصوفي (والعقلاني ــ الالحادي، لكن على مستوى آخر) من هذه الثورة . المطلق الالهي ، في منظور التجربــة الصوفية ، معنى ، لكن هذا المعنى مقترن ، وجوديا ، بالصورة ــ أي بالمطلق الانساني . الكون ، بدئيا ، معنى (إله) وصورة (انسان) : لا معنى تضاف اليه صورة ، بل معنى/صورة .

هكذا تغيرت رؤيا العالم : كان مكتملا ، وليس هناك ما يخلق اويصنع . وكل ما يحدث انما هو نقص بالقياس الى كماله الاول . لا بد ، اذن ، مــن تسويغ العالم كما هو ، وقبوله ، والمحافظة عليه . فهو ، امس ، افضل منه، اليوم وهو ، اليوم ، أفضل مما سيكون غدا . وتلك هي الاصول التي تقوم عليها رؤيا تسويغ السائد الراهن ، والمحافظة عليه ، والدفاع عنه .

غير أن الكمال ، في التجربة الصوفية ، لم يعد ثباتا ، أو فعلا اكتمــل وانتهى ، وانما صار حركة . واصبح العالم تفجرا مستمرا صوب تكــامل مستمر . ولم يعد المطلق الآلهي ، وراء العالم او قبله وحسـب ، وانما اصبح امامه ايضا . لم يعد يجيء من الماضي وحده ، وانما اخذ ينبثق في الحاضر ويجيء من المستقبل ايضا . ولم يعد المطلق الالهي ، في هذا المنظور ، جوابا لا سؤال بعده ، وانما اصبح سؤالا . والعالم ، اذن ، لم يخلق كاملا، دفعة واحدة والى الابد ، وانما صار كل شيء فيه للخلق المستمر .

الصوفية، بهذا المعنى، رؤيا جذرية، بل هي، في مصطلحاتنا الحديثة، ضمن هذا الاطار التاريخي ، رؤيا ثورية .

يتمثل الجانب الثاني من هذه الثورة الكوبيرنيكية في **ابطال قياس الادب والشعر على الدّين ،** من جهة ، وفي **ابطال قياس علم جمال الكتابة على جمال الخطابة ،** (ويمكن القول ، استطرادا ، ابطال قياس علم جمال الحضارة على

علم جمال البداوة) ، من جهة ثانية : أي في تجاوز القديم ، من حيث هـو اصل ونموذج . وهذا مما ادى ، فنيا ، الى اعتبار العالم بحثا مستمـرا ، وسؤالا مستمرا . في هذا البحث/السؤال يؤسس الشاعر (والمفكر) ، من وجهة نظره ، صورة عن عالم يجدر به الانسان ، ويجدر هو بالانسان. وليس للشاعر في مغامرة هذا البحث / السؤال ، غير اللغة : انها طينه المخلوق / الخالق .

هكذا لا يعود علم الجمال ، بالنسبة اليه ، علم جمال النموذج اوالاصل او الثابت ، بل علم جمال المتغير ، المتحول ، المتجدد . ويصبـح الابـداع ممارسة الشاعر ، الاولى ، من اجل تأسيس وجوده في أفق البحث/السؤال. لم يعد الشاعر ، بتعبير آخر ، يكتفي بمحاكاة العالم ، وانما اصبح يمارس هو نفسه خلق العالم . وبدلا من ان يردنا علم جمال الثابت الى العالم البديع الفائق ، الكامل الصنع ، اخذ يردنا علم جمال المتحول الى القصيدة البديعة الصنع ، كصورة جديدة عن العالم من صور ممكنة لا نهاية لها .

هذا الجانب من الثورة كشفت عنه واشارت اليه تجربة ابي نـواس وابي تمام . ولئن كان الجانب الاول من هذه الثورة قد ادخل بعد الانسان الى صورة الكون ، من حيث أنه اعتبره الكائن أو « العالم الاصغر » الـذي ينطوي فيه « العالم الاكبر » ، ووحد فيه بين « معنى » الكون و «صورته»، فان الجانب الثاني أضاف بعد الحضارة/الحداثة ، أي بعد الفن/«التقنية».

هكذا نرى ان لهاجس الحداثة جذورا في نتاج ابي نواس وابي تمام ، وفي كثير من النتاج العربي ، العلمي والفلسفي (الرازي، ابن الراوندي، ابن رشد) والصوفي. ذلك ان الخاصية الرئيسية التي تميز هذا النتاج هي ادانة التقليد او المحاكاة ورفض النسج على منوال الاقدمين ، والتوكيد على التفرد والسبق ، وعلى الابتكار . ومما يزيد في اهمية الهجس بالحداثة وعمقه ، لدى اسلافنا هؤلاء هو انه لم يأت مصادفة او بشكل مجاني ، وانما كان يرتكز الى نظرة جديدة .

من عناصر هذه النظرة ، مثلا ، نشوء مفهوم للزمن عندهم يغاير المفهوم الديني . وفي نتاجهم نقد لمفهوم الزمن الديني ، نشأ ما يناظره في اوروبا ، فيما بعد ، حين نقد مفهوم الزمن كما ترى اليه المسيحية . ونعرف جميعا ان هذا النقد كان في اساس الحداثة الغربية .

هكذا ادخلت نظرة اسلافنا اولئك الى الحياة العربية بُعد العلم ، اي انها احلت حركية التقدم ، محل سلفية الاصول . وبما ان هذا البعد يمتزج حكما ، بالعقل ، فقد صار هاجس الحداثة عندهم محكوما بفكرة التجاوز . وتعني هذه الفكرة ، على صعيد الابداع ، وبخاصة الشعري ، ان يعيش المبدع دائما في حركة تدفعه الى ان يكون دائما ، غير ذاته ، وغير الآخرين . فكأنها تقول له : لكي تظل موجودا باستمرار ، لا بد لك من ان تتجاوز نفسك وغيرك ، باستمرار .

من هنا تغير ، تبعا لذلك ، موضوع النقد : لم يعد يستند الى حقيقة ماضية ثابتة يعود اليها دائما ، انما اصبحت الحقيقة نفسها نقدا، واصبحت مرادفة للتغير . وهذا ما نراه في النقد الشعري ، عند الصولي اولا ، وعند الجرجاني فيما بعد . ونراه في الحركة العقلية ، الفلسفية والعلمية ، عند ابن الراوندي ، والرازي وجابر بن حيان . ونراه في الحركة الصوفية . ونراه ، بشكل عام ، في التيارات الالحادية ، او ما سمي حركات الزندقة والشعوبية ، وفي طليعتها الحركة القرمطية .

وكان مـن نتائج ذلك ان تزعزعت فكرة النمـوذج او الاصل . اي ان الكمال لم يعد موجودا، كما يقول التقليد الديني، خارج التاريخ، وانما اصبح موجودا داخل التاريخ . اصبح الكمال ، بمعنى آخر، كامنا في حركة الابداع المستمرة ، اي في الحاضر ـ المستقبل ، ولم يعد قائما في الماضي ، كأنه ابتكر للمرة الاولى والاخيرة .

ويبدو لي أن الفكرة ـ الاساس في نزعة الحداثة على الصعيد الشعري، في المجتمع العربي تكمن في ادراك التماثل بين اللغة والعالم ، بوجهيه : الظاهر والباطن ، الموضوعي والذاتي . اعني في رفض القول بان اللغة هبوط عـلى العالم ، وفي القول على العكس ، بانها انبثاق منه . اي في التوكيد على انهـا ابداع او اصطلاح انساني وليست توقيفـا إلهيا ، كما يعبر بعض اللغويين العرب .

انطلاقا من ادراك هذا التماثل ، اخذ الشعراء ، وفي طليعتهم ابونواس وابو تمام والمتصوفون ، يستكشفون عالم الاشياء ويستقرئون كتاب الكون . اخذوا يخلقون المطابقات (قبل بودلير، بزمن طويل) بين الكون ولغتهم، بينه وبين ذواتهم وتخيلاتهم .

لم يعودوا ، بدءا من ذلك ، ينظرون الى الكون من حيث هو مجموعة من الاشياء المخلوقة بل اصبحوا على العكس ينظرون اليه مـن حيث هـو مجموعة من الاشارات والرموز والصور . ولم يعد العالم مكتوبا فـي نص اصلي اولي ، بشكل نهائي ، وانما اصبح على العكس كتابا يكتب باستمرار .

هكذا تراجعت المفهومية الكلية ، وتراجع عالم « الكل » ، امام الشيء المفرد ، وامام الجزئية وعالم الاجزاء . واخذ الوعي بالموت يعصف بحيـاة الشعراء ويملؤها بشرارات العبث والغرابة . وصار اللهو والمجون والتشرد والصعلكة فضاء يتنشق فيه الشعراء هواءهم الطيب الآخر . وفي هذا الفضاء اخذت تحدث التفجرات المختلفة حينا والمؤتلفة حينا : الثورة على العقـل والدين معا ، والهيام بالجسد واشياء العالم ، ورفع راية الحلـم والسحر والجنون .

وفي هذا ما خلق جوا ، فكريا واجتماعيا ، اخذ يبدو للنظام وبناه، شيئا فشيئا ، انه يزداد خطورة وانه يصبح اكثر فاكثر عصيا على الترويض .

لم يكن بد اذن من ادانته : هكذا سمته السياسة في «مدينة الله» عالم

الزندقة والشعوبية . وهكذا اعتبرت انه انحراف ومرض . وهكذا نفته ، تماما كما فعلت الكنيسة القروسطية بالهراطقة ، في مختلف انواعهم .

غير ان هـذا التحول في النظرة لم يأخذ نتائجـه وابعاده في المجتمـع العربي ، على مستوى النظام والبنى والمؤسسات كما حدث في اوروبا فيمـا بعد . ففي اوروبا حلت كنتيجة لازمة وضرورية ، فكرة المجتمع ــ المدينة ، محل الافراد الذين يعيشون في « مدينة الله » والذين تسوسهم فيها علاقات الخلاص الفردي السماوي . وحلت فكرة العمل محل التوبة . وحل التقدم محل النعمة الالهية . وحلت السياسة محل الدين . انتقلت الحياة ، بتعبير آخر ، من « مدينة الله » الى مدينة الانسان .

هنا تكمن الفجوة الاساسية في الحياة العربية : بقيت الحداثة فيها على مستوى النظر ، اي انها بقيت هامشية تدور في زوايا وحلقات ، لكن ضمن « مدينة الله » ، وما تزال تدور حتى الآن . وبهذا المعنى بقي المجتمع العربي على مستوى النظام والبنى والمؤسسات « قديما » . ولم تنفصل السياسة عن الدين ، بل استمرت ، على العكس ، في وحدة متينة معه ، وبقيت الادانة السياسية ، كما كانت في الماضي ، شكلا من اشكال الادانة الدينية . كذلك استمرت الادانة الدينية كشكل من اشكال الادانة السياسية .

التاريخ لا يعيد نفسه . صحيح ، لكن بشرط واحد : حين يكون تاريخ الابداع . اما تاريخ التقليد فانه لا يفعل الا ان يعيد نفسه وانتاج ما كان قد انتجه . الموت تكرار اما الحياة فهي ، تحديدا ، الابداع .

السنا نعيش ، اليوم ، على جميع المستويات في « مدينة اللـه » ؟ الا يبدو التقدم في هذه المدينة كانه ابتكر خصيصا لخدمة التخلف ؟ اليس عالمنا قسمين : متدينا وزنديقا ــ ان كنت في هذه الجهة فانت في « الجنـة » وان كنت في تلك الجهة ، فانت في « الجحيم » ؟

في هذا ، كما يبدو لي ، تكمن الازمة ــ المأزق ، لا بالنسبة الى الحداثة وحسب ، بل بالنسبة الى الشخصية العربية ذاتها ايضا .

اصوغ هذا المأزق بهذه العبارة التبسيطية : اننا اليوم نمارس الحداثة الغربية ، على مستوى « تحسين » الحياة اليومية ووسائله ــ لكننا نرفضها على مستوى « تحسين » الفكر والعقل ، ووسائل هذا التحسين ، اي اننا نأخذ المنجزات ونرفض المبادىء العقلية التي ادت الى ابتكارها . انه التلفيق الذي ينخر الانسان العربي من الداخل . ولئن كان علامة على انهيار الفكر

الفلسفي العربي في مرحلة التوفيق بين الدين والفلسفة ، اي بين الاسلاموية واليونانوية فانه اليوم يبدو ايذانا بانهيار الشخصية العربية ذاتها .

يتخذ هذا المأزق شكله الشعري السائد في السؤال الآتي : هل يجب التخلي عن الابداع الشعري في سبيل الالتزام السياسي (كما ترى العقائد « التقدمية ») ومن اجل الالتزام بالقواعد الجمالية الموروثة (كما ترى العقائد « السلفية ») ؟ بتعبير آخر : هل يجب التخلي عن المغامرة الخلاقة في سبيل الفاعلية السياسية المباشرة ، من جهة ، وفي سبيل المحافظة على « التراث » و « الاصالة » من جهة ثانية ؟

هنا تلتقي ، شعريا ، « التقدمية » و « السلفية » . فليست الفاعلية السياسية المباشرة ، في الجمهور العربي الراهن ، الا الاسم الآخر للمحافظة على التراث باكثر اشكال المحافظة تقليدا وسلفية .

ما طريق الحداثة الشعرية في هذا المناخ الذي تؤسسه تلك الازمة — المأزق ؟

لا بد اولا من التوكيد على اننا لا نقدر ان نفصل الحداثة العربية عن الحداثة في العالم . ان ارادة الفصل باسم « الاصالة » حينا ، وباسم « التراث » حينا آخر ، هي في التحليل الاخير ضد الاصالة وضد التراث . التفاعل والتبادل هما خصيصة اولى في الثقافة العربية ، منذ نشوئها . ولا يضير مبدأ التفاعل والتبادل ان يكون قد غالى فيهما احيانا بعض ممثلي هذه الثقافة ، بحيث اديا الى ما يناقض الغاية منهما : التوفيق والتلفيق .

والتفاعل والتبادل هما ، اليوم ، خصيصة اساسية من حركة الثقافة في العالم . الحداثة الشعرية في اميركا اللاتينية مثلا ، تؤسس فضاءها في الافق الفرنسي . والحداثة الفرنسية تؤسس فضاءها في الافق الاميركي . وهناك بلدان بكاملها ، الصين — تمثيلا لا حصرا ، تؤسس حداثتها على فكر يناقض تراثها كليا . وليس في هذا كله ، مع ذلك ، ما يتنافى مع الخصوصية واصالة الابداع ، وان تنافى مع « اصالة الموروث » و « خصوصيته » . ولا يكون الكلام ، اليوم ، على الحداثة في المجتمع العربي ، حقيقيا خارج هذه التجارب وخارج الافق الذي فتحته على الاخص العلوم الحديثة .

ذلك ، فيما يبدو لي ، هو الافق الذي يجب ان يتحرك فيه نقدنا مشكلية الحضارة العربية ، ويتأسس فيه بحثنا مشكلية الحداثة في المجتمع العربي . وتبدو صحة هذا الافق ، بشكل أجلى ، حين نتذكر فشلنا (أو تقصيرنا) في احداث الجوانب الاخرى من الثورة : في العلوم الرياضية ، والعلوم الطبيعية ، والعلوم الانسانية الاخرى ، وبخاصة الاقتصادية . فعلى الرغم من المغامرة المدهشة التي قام بها بعض اسلافنا ، كل في مجاله ، لم

نقدر ان ندخل الفلسفة ، مثلا ، بالمعنى الدقيق ، في بنيتنا الثقافية . وما ينطبق على الفلسفة ينطبق على العلم ايضا . وفي هذا الفشل ما قد يفسر بقاء ما نجحنا فيه ، على هامش الحياة العربية : التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية . وما يبدو من الشعر أنه في متن الحياة العربية ، كما يتوهم بعضهم ، ليس في الواقع الا صيغة من النثر الموزون . انه تفريع وتنويع ، بالمعنى الاجتماعي ، على « الادب » الموروث ، بالمعنى التقليدي .

غير أن الدخول في الافق الذي أشير اليه يقتضي ، بادىء بدء ، اعادة تقويم للثقافة العربية السائدة ، بشكليها القديم والسائد . وترتبط ضرورة هذه الاعادة ، اوليا ، بثلاثة اسباب :

١ ـ الاول هو ان معظم الاشكالات الفنية حول التجربة الشعرية العربية الحديثة ، يجد اصوله ومسوغاته في مفهومات جمالية يوجهها ويسيطر عليها المنظور الثقافي الماضوي . الشعر شريحة من الثقافة ، وقد تم له ، بعوامل عديدة ، ان يخطو خطوات نوعية في مسار تطوره ادت الى مزيد من التفاوت بينه وبين الشرائح الاخرى . فلم يكن تطور النقد والنظريات الجمالية والفلسفية ، مثلا ، موازيا لتطور الشعر . لهذا ارى ان من الصعب ان يتغير ، لدى القارىء العربي ، منظوره الشعري ، الا اذا تغير منظوره الثقافي بكامله .

٢ ـ ويرتبط السبب الثاني بالممارسة النقدية التذوقية للشعر العربي الحديث . ما تزال الذائقة العربية مشحونة ، مثقلة بالطرق القديمةومعاييرها في التذوق والحكم . لذلك من العبث الامل في نشوء نقد حديث يوازي التجربة الشعرية الحديثة ، اذا لم يخرج النقد هو ايضا من اطار المعيارية القديمة للنقد ، خروج الشعر الحديث من المعيارية القديمة لكتابة الشعر .

٣ ـ اما السبب الثالث فهو ان فهم حاضرنا الثقافي فهما عميقا والعمل على تكوين قيم ثقافية جديدة ، يفترضان ، بدئيا ، فهم ماضينا الثقافي فهما عميقا .

ويخيل الى ان التشتت والاعتباط والتبلبل التي تخيم على الساحة الثقافية الراهنة ، عائدة ، بجانبها الاكبر على الارجح ، الى ما في الصورة التي نكونها عن الماضي من تشتت واعتباط وتبلبل .

تتضمن اعادة تقويم الثقافة العربية الامور التالية :

١ ـ اعادة تقويم النتاج الثقافي القديم ذاته .
٢ ـ اعادة تقويم المفهومات والنظرات التي تولدت عن هذا النتاج .
٣ ـ اعادة النظر في اعادات النظر السابقة .
٤ ـ تقويم النتاج الثقافي الراهن .
٥ ـ رسم الصورة الممكنة ، في ضوء هذا كله ، للثقافة العربية الحديثة ـ المقبلة .

ويخيل إلي أن بحث هذه القضايا يجب ان يتم في ضوء المبادىءالتالية:

أولا ـ يحتاج المجتمع العربي الى تغير جذري وشامل ، لا يتم الا بالثورة . هذا يعني ان الثورة العربية لا يجوز ان يقتصر طموحها على تغيير الاجهزة السياسية للدولة، او تغيير اجهزتها الايديولوجية القديمة (المدرسة، مثلا) ، وانما يجب ان تطمح الى تغيير الانسان العربي في أعمق اعماقه. وهذا لا يتم بمجرد تغيير نظام الحياة حوله ، بل يجب ان يرافقه تغيير لنظامالفكر. فلا يكفي لتغيير الانسان ان نغير الحياة على مستوى الشيء والعمل وحسب، وانما يجب ان نغيرها ايضا على مستوى الرمز والنظر . وبداية هذا التغيير هي في ان تنتج الطبقات المسحوقة المستغلة ثقافتها الخاصة بحيث تصبح تطلعاتها وحدوسها ممارسة شاملة تتجاوز الثقافة القديمة والطبقات التي انتجتها .

ثانيا ، يفترض هذا التغيير مفهوما للثقافة اكثر شمولا من المفهومات التقليدية ، واكثر جذرية . لا تعود الثقافة في هذا المفهوم مجرد بنية فوقية، وانما تصبح الاساس الكلي الذي يوجد كل شيء ، بدءا منه .

ثالثا ، الثقافة هنا هي ممارسة التحرر ، بجميع اشكاله وعلىمختلف المستويات . انها الثقافة التي لا تتوقف عند تلبية الحاجة ، وانما هي التي تلبي الرغبة ايضا . فلا يمكن ان تنشأ ثقافة مغيرة اي ثورية ، الا بدءاً من تلبية الرغبة . والعمل الثوري الحقيقي هو الذي يستمد حيويته واشكاله من الاشكال التي تتخذها الرغبة .

رابعا ، ان قوة الثقافة الموروثة ، ثقافة الطبقات القديمة التيوقراطية ـ الاقطاعية ، لا تكمن في كونها منظومة متماسكة من المفهومات ، وانما تكمن في كونها تمثل المجموعة الكاملة لرموز الشعب على مستوى المؤسسات السائدة ، اي على مستوى النظام السائد .

ومن هنا لا يكفي الصراع الايديولوجي لتجاوز الثقافة الموروثة ، ولا يكفي مجرد التغيير السياسي ، كما اشرت سابقا . لا يكفي حتى هدم المؤسسة الايديولوجية القديمة (تغيير الادارة ، العناصر ، البرامج .. الخ)، ذلك ان المؤسسة ليست اشخاصا ، وانما هي مجموعة من العلاقات . والمؤسسة ليست سببا ، بل نتيجة . ولا نستطيع ان نهدم العلاقات (الاسباب) بهدم نتائجها (المؤسسات) .

ان الجانب المؤسسي في المدرسة ، مثلا ، لا يكمن في ادارتها ومدرسيها وتلامذتها . فالاداري هنا غير موجود بذاته كفرد مستقل . كذلك المدرس ، والتلميذ . انهم قطع في آلة علائقية . وينتج عن ذلك ، بين ما ينتج ، ان تأثير المدرسة لا يكمن في المادة التي تعلمها بقدر ما يكمن في فرض التعود على نموذج محدد من التفكير . واذا ادركنا مدى تأصل المدرسة العربية في الماضوية، يتجلى لنا مدىتأثيرها كجهاز ايديولوجي فيالثقافة الراهنة فهو لا يطيل امد الثقافة الماضوية وحسب ، وانما يجعلها أيضا في مستوى القانون الطبيعي .

خامسا ، لهذا كله ، يفترض البحث في الثقافة العربية البحث في الجذور التي تنهض عليها العلاقات التي تمثل للشعب مجموعة رموزه الحياتية والفكرية . وهذا مما يؤكد ، تبعا لذلك ، ان تغيير الثقافة العربية لا يتم الا ضمن انتاج سياق جديد ، جذري وشامل ، للحياة العربية في شتى وجوهها ومظاهرها .

لكن ثمة اشياء لا بد اولا من ايضاحها . فمن يعيد تقويم الثقافة العربية ، اليوم ، وبخاصة في ماضيها ، هو كمن يسير في ارض ملغومة: يجد نفسه محاصرا بالمسلمات ، بالقناعات التي لا تتزحزح ، بالانحيازات، بالاحكام المسبقة . وهذه كلها تتناسل في الممارسة شكوكا واتهامات وانواعا قاتلة من التعصب . فليس الماضي هو الذي يسود الحاضر ، بقدر ما تسوده صورة مظلمة تتكوّن ، باسم هذا الماضي . لذلك ليس الماضي هو ما يجب ان نبدأ بالكلام عليه ، وانما يجب ان نبدأ اولا بالكلام على تلك الصورة السائدة .

اعني بالصورة السائدة ، المفهومات والاحكام التي تتبناها المؤسسة / سواء كانت سياسية او اجتماعية او ثقافية ، وتحافظ عليها وتدافع عنها. ويدخل في تكوين هذه الصورة عاملان اساسيان : غيبي هو الدين ،وتاريخي، وهو من جهة، مرتبط بالصراع العنفي المستمر داخل المجتمع الاسلامي، منذ نشوئه ، بين تصورين للاسلام او منحيين رئيسيين فيه ، وهو ، من جهة ثانية ، مرتبط بالصراع المستمر بين المجتمع الاسلامي ككل ، منذ نشوئه ايضا ، والعالم الخارجي الاعجمي — الرومي .

من الناحية الاولى ، قلّما عرف المجتمع العربي استقرارا الا بقوة القمع . كذلك ، قلّما عرف الاستقرار ، من الناحية الثانية ، طيلة خمسة عشر قرنا : فقد كان دائما في مواجهة خطر خارجي . ولعل في هذا ما يوضح كيف ان الصراع الثقافي داخل المجتمع العربي ، وبينه وبين العالم الخارجي العدو ، يتخذ طابعا دينيا — سياسيا في الدرجة الاولى ، وكيف انالسياسة نفسها امتداد للدين . لعل فيه ايضا ما يوضح كيف ان الماضي كان بالنسبة الى العربي ، ضمانه الدائم ، وكيف كان يغالي في تمجيده واللجوء اليه بقدر ما يشعر بان الخطر الذي يهدده من خارج قريب او قوي . وهكذا كان في اللجوء الى الماضي نوع من التسلح ، ونوع من العزاء . بل كان هذا اللجوء، على الصعيد النفسي، تعويضا عن تراجعالحاضر او سقوطه. ومن هنا صار

الماضي ، اي صار النتاج الثقافي الذي تم في الماضي ، رمزا لشخصيةالعربي، وصار النقد الذي يوجه اليه يفسر كانه نقد للشخصية العربية ذاتها، وصار كل ما يخلخل صورته المستقرة ، كانما يخلخل هذه الشخصية ذاتها. وبهذا اصبح الماضي مقياسا كاملا وثابتا . فالعربي ، اليوم ، سواء حارب او تحدث عن الشعر او الفلسفة او الاخلاق او العلم او العائلة او الاقتصاد او اي شيء آخر ، انما يخضع مسبقا لمعيارية الماضي ، وسندية التراث ، ومرجعية السلف .

ومن هنا يبدو الماضي او التراث كانه فضاء من النصوص مثالي ، مطلق، يكاد ان يكون رياضيا : لا زمنيا ، ولا يجري عليه التاريخ . وقد ساعدت في تثبيت هذا كله ، نوعية النظام الذي ساد المجتمع العربي . فقد سيطر عليه ، بعوامل عديدة ، نظام تيوقراطي ـ اقطاعي ، ولذلك فانالثقافة التي سادت ، والصورة التي سادت عن الماضي تتأسسان في منظورات تيوقراطية ـ اقطاعية .

نظريا تحول النص التراثي الى سلطة ، وصار في مستوى المؤسسة : يفرض قيما معينة وعلاقات معينة . وتتضح مؤسسيته ، على الاخص ، في ارتباطه بتفسيره المنقول او الموروث ، قولا وعملا ، اي باستمراريته كتقليد راسخ . ويشارك هذا النقل في ربط الحاضر بالماضي ، وفي رؤية المستقبل. التراث ، في هذا المنظور ، شبيه بمملكة عائمة ، لها قوانينها وسلطانها . والحاضر هو دائما بمثابة المتهَم امام سلطان هذه المملكة . وعلاقته بالماضي اكثر من علاقة تابع بمتبوع : انها علاقة محاكمة ، يدان فيها الحاضر باستمرار ، ويدان سلفا . فلا خيار امام العربي المعاصر : اما الخضوع والتبعية لسلطان الماضي ، وهذا هو الاهتداء ، واما رفض الخضوع ، وهذا هو المروق او الخروج ، اي الادانة .

والمروق هنا عقاب مطلق يصدر باسم معرفة مطلقة . ومن هنا تتأكد الناحية الاسطورية ـ الخرافية ، اي اللاعقلية ، في الصورة السائدة عن الماضي ، اي في بنية المؤسسة التي تحفظ هذه الصورة . ومن هنا تبدو هذه المؤسسة تبعا لذلك ، كيانا فيما وراء الثقافة وفيما وراء التفكير ، بل تبدو انها تنفي الثقافة والتفكير .

اما في الممارسة فقد نشأت عن الرقابة الاولى ، المسبقة ، الضمنية في النص التراثي بذاته كشيء كامل لا يضاهى ولا يمس ، رقابة ثانية ، هي الرقابة التي تمارسها المؤسسة . الرقابة تتم باسم معصومية تجيز هذا

وتمنع ذلك . تقول هذا خطأ وهذا صواب . والفاجع ــ المضحك فــي هذه المعصومية، اليوم، هي انها خبط عشواء لا تعرف القانون (التراث،الماضي) الذي تدين باسمه ولا تعرف المتهم (الحاضر ، المستقبل) الذي تحــاكمه وتدينه .

لكن المؤسسة ، وهنا خطر التمويه الايديولوجي ، لا تعرض نفسهــا عارية على حقيقتها هذه ، وانما تقدم نفسها كخادمة وحامية وحافظة . فهي تحضن التراث ــ الوديعة ، وتنقله . وباسم هذه الامانة لا بد من ان تفحص او تسوغ كل منطوق او مكتوب . ومن هنا لا يعرف احــد ولا تعرف هــي نفسها اين تنتهي سلطتها ، وبالتالي اين تنتهي الرقابة التي تمارسها .

ولا تموه المؤسسة ذاتها وحسب ، وانما تمــوه ايضا عملها . تمــوه اجترار التراث ، مثلا ، بالقول انه احترام وتقدير لما انتجه السلف . وبانه محافظة عليه . ومن هنا تتحرك الثقافة العربية في صحراء من شرح التراث، ومن شرح الشرح ، واعادة للشرح ، وصياغة جديدة لهذه الاعادة . يكفــي للتأكد ان ننظر في البرامج التربوية العربية ، وفي المادة التدريسية الجامعية، وفي «النقد» الشائــع ، وعلى الاخص في الكتب المدرسية والجامعيــة . ان مراكز التربية والثقافــة في المجتمع العربي ، مدارس ومعاهــد وجامعــات ليست ، فيما يتعلق بالتــراث ، الا اكياسا تُعبأ باشلاء الماضي وقد قلّبها الاجترار واعاد تقليبها تحت اضراسه التي لا تحصى ، مرارا لا تحصى. انها آبار مسدودة يختنق فيها التراث يوما يوما .

اصل الى القول انني اؤكد في اعادة تقويم الثقافة العربية ، بجوانبهــا التراثية خصوصا ، على النقاط التالية :

اولا ، النظر الى النتاج الثقافي بذاته ، في معزل عن المنظور الديني ــ العقدي ، والنظر الى الفكر الديني كنتاج ثقافي .

ثانيا ، ليس للمؤسسة ، كمؤسسة سواء كانت سياسية او اجتماعية او ثقافية ، ان تعتبر التراث كانه ارثها الخاص ، وليس لها ، كمؤسسة ، ان تجيز ، باسم التراث ، او تمنع او تقوّم او تدين . المؤسسة هي وسيط لا غير : وسط ومناخ لا غير ، وللحرية ان تكون الهواء والماء .

ثالثا ، لا قدسية للتراث : ليس كاملا ، ولا مقياسا مطلقا ، ولا حاكما، وغير ملزم . انه حقل ثقافي عمل فيه وانتج بشر مثلنا ، يصيبون ويخطئون، يبدعون ويبتدعون . والحكم لهم او عليهم يعني حكما على نتاجهم المحــدد

أو له ، ولا يعني الحكم على الشخصية العربية، أولها. لذلك يمكن ان ينهض شاعر عربي ، اليوم ، او فيلسوف عربي يضيف الى التراث الشعري او الفلسفي جديدا لا يعرفه الماضي وقد يكون اعظم مما عرفه ، دون ان يعني ذلك انه يهدم هذا التراث او يرفضه .

اخيرا ، أرى ان من المقتضيات البدهية الاولى لاعادة التقويم هذه ، اي لهذا النقد / البحث ، تجاوز مشكلية الثنائية ، وبخاصة ثنائية النبوة التقنية ، العرب / الغرب . ليس هناك « غربي » متفوق نوعيا على « العربي » ، بحيث يتحتم على الثاني ان « يفيد » دائما من الاول ، ويظل تابعا له ، الى ان يأتي وقت قد تنقلب فيه المعادلة ، ويصبح الاول تابعا للثاني . وانما هناك انسان واحد ، حدث له ، في ظروف واوضاع معينة ، ان « يتقدم » ، او حدث له ان « يتأخر » . فليس « التقدم » مسألة « غربية » ، كذلك ليس « التخلف » مسألة « شرقية » . ان هذه الثنائية هي ايضا من « ابتكار » الهيمنة الامبريالية . انها ، في كل حال ، بالنسبة الينا ، ظاهرة استلاب .

الحداثة / التجاوز

- ١ -

لم ينتج « عصر النهضة » شعرا ، وانما اعاد انتاج عمودية الشعر . وعلى الرغم مما حققته الحركة الشعرية العربيـة ، منذ بدايات هذا العصر حتى اليوم ، وزنا ونثرا ، فان عصر جمال البداوة/الخطابة هو الذي ما يزال يوجه نتاجها السائد . فمعظم الشعر العربـي الراهن استطراد للشعر في « عصر النهضة » ، اي استطراد للثابت . شعر الوطنية **استطراد** لشعـر الحماسة . وشعر النقد الذي يتناول المجتمع العـربي **استطراد** للشعـر السياسي وشعر الهجاء والشكـوى . وشعـر الحب استطـراد لامـرىء القيس ، او عمر بن ابي ربيعـة ، او جميل بثينة . واعنـي **بالاستطـراد احتضانا لزمن النموذج الاول ومكانه . فهذه التجربة لم تؤسس بعد الفرق حتى في الشكل** . واذا استثنينا بعض النماذج القليلـة ، والاستثناء ليس قاعدة ، فان الجملة الشعرية التي توجـه الحركة الشعرية الراهنـة هي نفسها الجملة الشعرية القديمة . والمفارقة الصارخة هنا هي ان الشعـر غير الموزون يحاول ان يلبس خصائص الوزن ، وان الشعر الموزون يحاول ان يلبس خصائص غير الموزون . وهكذا قد نجـد شاعرا يكتب نثرا اقرب الى حسـان بن ثابت ، مثلا ، من شاعـر آخر يكتب وزنا . وهذا يعني ان تغيير الشكل خداع وغير كاف .ويعني بالتالي ان للتجربة الشعرية الجديدة شكلا منفصلا عن المضمون ، تماما كما كانت التجربـة الشعرية القديمة . لقد تقولب الشكل « الجديد » هو كذلك واصبح وعاء . وما ينطبق هنا على القالب الوزني ينطبق كذلك على القالب النثري .

هكذا نـرى الشعـراء الذيـن يكتبـون وزنا يميلـون الـى النثـر (الكتابة) ، والذين يكتبون نثرا يميلـون الى الخطابـة (الوزن) . وهؤلاء واولئك خطباء مطربون . ومعظمهم ينتقدون الخطابة (الفطرة ، البداهة ، الارتجال) في حين انهم يطالبون بالفطرة والبداهة الخ ... ، من حيث انهم يميلـون الى « شعر القلب » ويرفضـون « شعر الفكر » . وهذا الفصل ساذج ، رومنطيقي من الدرجة الدنيا ، بالاضافة الى انه تقليدي .

نأخذ امثلة :

١ ـ اللغة ، اولا . الايمان المسبق باعجاز اللغة الشعرية القديمة أدى الى ان تصبح اللغة مؤسسة ، مستقلة عن الاشياء ، قائمة بذاتها . وفي حين كانت مهمات الكتابة واغراضها تتعدد وتتغير، لتعدد الظروف وتغيرها، كانت اللغة تزداد استقلالا من حيث هي مؤسسة ، وتزداد ثباتا . وكان لهذا الثبات نتيجتان : الاولى ، انعزال اللغة عن النشاط الفاعل في المجتمع حتى صارت عالم الفاظ ازاء عالم الوقائع ، بحيث كادت الكلمة ان تصبح رسما بلا دلالة . والنتيجة الثانية هي تحويل الكاتب (الشاعر) الى شخص لا يتحرك في الحياة ، في معاناة الواقع ، وانما يتحرك في الالفاظ ومعاناة صياغتها . ومن هنا دلالة الاهمية التي يُضْفيها النقد القديم على اللفظ في الشعر والنثر . فالكتابة ، بحسب هذا النقد ، صناعة الفاظ . وبما ان الوسيلة هنا (الالفاظ) صارت غاية ، فقد كان محتما ان يصبح الشعر تكرارا . ومن يلقي نظرة على كتب النقد العربي يجد انها تجمع تقريبا على ان الشعر تجربة في صياغة الالفاظ ، لا تجربة في رؤيا الحياة والانسان والعالم . ولعل في هذا ما يفسر اهمال الشاعر العربي للعالم : فهو لا يعمل حتى على تفسيره ، فبالاحرى أن لا يعمل على تغييره . ومن هنا نفهم كيف ان النقد القديم لا يعطي للشعر دورا تأسيسيا ، بل يرى ان دوره هو ان يقبل المؤسَّس ويحتضنه : لا يرى ، بل يصف ـ يمدح ـ يهجو ـ الخ . وهذا يعني ان الشاعر يكتب دون ان يكتب : لا يشكل اي تشويش على الثقافة السائدة . ويعني انه يكتب بلغة هي نوع من « اللالغة » ، اي انه يستخدم اللغة الشعرية كسلعة جاهزة ، ولا يفجّر العلاقات ، ويبتكر لغته الشعرية الخاصة . لذلك صارت اللغة نمطا . واللغة ـ النمط تقود الى الشكل ـ النمط ، والى التعبير ـ النمط . فنحن ، حين نقرأ معظم المجموعات الشعرية « الحديثة » ، نرى انها تكاد ان تكون **جملة واحدة ، بايقاع واحد .**

في النظرة الشعرية الجديدة ، لا يكتب المبدع كما يتكلم ، **بل يتكلم كما يكتب.** انه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام، الى اللغة الجديدة : **لغة الكلام بحسب الكتابة .** هذا يعني افراغ الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف . وبدل ان يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة تصبح **اللغة جزءا من الشاعر.** وبهذا المعنى نقول : **الاساس هو الشاعر لا الشعر.** وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه : لا **يلبسها، وانما يتجلى فيها.** وهكذا **يؤسسها : فاللغة تولد مع كل مبدع .** فلغة المبدع لا تجيء من الكلام

الذي سبق أن نطق به ، بل تجيء من كون الانسان يعرف ، جوهريا ، بين جميع الكائنات ، بأنه **الناطق** . تجيء من الاصل ، لا من التالي للأصل . لا تجيء مما تراكم ، بل مما لم يتراكم بعد . **لا تصدر ، بتعبير آخر ، عن منظومة من الافكار والرموز والصيغ الموجودة سابقا** ، بل تصدر عن مبدع يبدو ، لفرادة ابداعه ، كأنه يؤسسها للمرة الاولى . هكذا لا تستمد لغة المبدع رموزها وابعادها من لغة سابقة ، وانما تنشأ **رموزها وابعادها معها وتنمو معها** . ولا نفهمها بالعودة الى مصادر سابقة (الاساطير ، التوراة ، الشعر العربي ، او الغربي . الخ .) وانما نفهمها بالغوص فيها هي ذاتها .

٢ ــ المثال الثاني : **بعد الزمن** . الزمن في التجربة الشعرية الجديدة ، هو نفسه الزمن في الشعر القديم : ليس بعدا داخليا في الاشياء ، يخلقها ويغنيها وانما هو قدر خارجي يفسد الحياة ، ويهدم الكمال ، ويلتهم الاشياء . فالزمن دائما يتضمن الكارثة . وهو من هذه الناحية ، زمن رومنطيقي . وسواء تحركت القصيدة الجديدة في مستوى اجتماعي ، او مستوى نفسي او مستوى استعادي ــ ذكروي ، فهي تتحرك في اطار هذا الزمن ، الزمن القدر / الخارجي . هذا المفهوم للزمن يبقينا في اطار القضاء والقدر ، ويبعدنا عن التاريخ . اعني انه يبقينا في اطار النظرة التقليدية القائلة بأن الآلام والشرور « طبيعية » لا يمكن الخلاص منها . والنظرة الجديدة (الشعرية) هي التي تقول بأن الآلام والشرور « غير طبيعية » ، ولذلك يمكن الخلاص منها . النظرة الجديدة هي الخروج من قدر الطبيعة والدخول في ارادة الانسان . هي الخروج من الثبات الى التحول . هي الخروج من الصراعات والتناقضات الذهنية ، والدخول في عالم الصراعات والتناقضات الحياتية . هي الايمان بأن الانسان قادر على تغيير نفسه والعالم معا ، قادر على صنع التاريخ . والقصيدة الجديدة هي التي تكون ، من هذه الشرفة ، مسرحا للعالم .

٣ ــ مثل آخر : معظم الذين يمارسون الكتابة الشعرية في الفترة الزمنية الراهنة ، يصدرون عن الرأي القائل بأن الشعر انما هو تعبير طبيعي عن الواقع . وهم يدافعون عن هذا الرأي ، ويعلنونه باستمرار ، ويكررونه . وهذا رأي تقليدي قديم ، نابع من مفهوم الزمن كقدر .

والموقف الشعري الصحيح ، هو الذي يؤكد **النقيض** : فالشعر الجديد هو ما يناقض الواقع . ففي مجتمع ، كالمجتمع العربي ، مغترب على جميع المستويات ، يجب ان يكون الشعر ، والفن ، بعامة ، نقيضا للواقع ، يحطم جميع أوهامه .

من هنا يجب أن نعيد النظر ، اساسيا ، في تقويم « عصر النهضة » . ومع ان هذه التسمية آتية من « الغرب » ، بالاضافة الى ان بداية هذا العصر تحدد بدخول الغرب الى مصر ، غازيا، ممثلا بنابليون، سنة ١٩٧٨ ، فليس بين « النهضة » العربية والنهضة الغربية ، أساس مشترك . فهذه النهضة لم تنطلق من أصل قديم مسيحي ـ غربي ، وانما انطلقت من أصل مغاير ،يوناني ـ وثني . وحققت ، اخيرا ، انقلابا شاملا ، ثقافيا ، واجتماعيا . أما « النهضة » العربية فلم تحقق اية خطوة جذرية تمهد لنقل المجتمع العربي الى تحقيق مثل هذا الانقلاب . ثم انها « أحيت » أجوبة قديمة عن مشكلات « حديثة » : أي انها رسّخت الحركة التلفيقية ، فيما عمقت التناقضات بين الثنائيات : الدين/العقل، النبوة/التقنية ... الخ.

نضيف الى ذلك ان « النهضة » العربية عمقت لدى العربي اعتقاده بأن ما هو حديث انما هو خاص بغير العرب ـ سواء كان هذا الحديث طريقة حياة او طريقة تفكير . هكذا اخذ الحديث يفترض ، بالنسبة الى العربي ، مجابهة مع الغرب ـ مع عالم مختلف . ومن هنا نفهم كيف ان الخلاف بين المحافظين والمجددين ، القدماء والمحدثين ، في المجتمع العربي ، رافقه ويرافقه دائما ، نقاش حول الشرق والغرب ، وحول طبيعة العلاقة فيما بينهما .

وفي هذا الضوء نعرف كيف ان الحضارة الغربية تعني التغير ـ اي النقد والبحث واعادة النظر الدائمة في الافكار السابقة، والاوضاع السابقة. ونفهم كيف انها قائمة على الحركة القلقة ، المتسائلة ، الخلاقة . ونفهم اخيرا كيف ان الخلاف بين المحافظة والتجديد ، انما هو نبض الحضارة الغربية .

وفي هذا الضوء نعرف ، بالمقابل ، كيف ان الحضارة العربية، بحسب

النظـرة التي عرضناها تعني الثبـات ، اي التقليد والنقـل . وكيف انها قائمة على التفسير والمحاكاة ، وكيف ان الخلاف بين المحافظة والتجديد ، ينظر اليه على انه دليل ازمة وضياع ، لا دليل صحة ووضوح .

نفهم ، باختصار ، كيف ان الحضارة العربية (١) قائمة على الاستعادة وطلب **السلامة** / النجاة ، في حين ان الحضارة الغربيـة قائمـة على طلب **المغامرة والاكتشاف** .

كل تعبير عن الواقع هو نوع من الاستعارة او المجاز . ذلك انه تجابه تخيلي بين الفكر والواقع . ويكون التعبير اكثر عمقـا حين يكون التجابـه جدليا . لكن ، حتى في هذه الحالة ، يظل التعبير نوعا من المجاز ، اي شكلا خاصا من فهم الواقع وتصوره . والخطأ في تقليدية « النهضة » ، هي انها وحّدت بين الواقع والتصـور الموروث ، اي التعبير المـوروث . وفي ذلك وحّدت بين مادة تتغير باستمرار ولا نفـاد لها ، وشكـل تخيلي ــ تعبيري خاص ، ومحدود ، لا يمكن ان يستوعب لانهائية هذه المادة ــ الواقع . ومن هنا توكيد شعراء « النهضة » على التماثل بين شكل تعبيري قديم وواقـع يتجدد باستمرار . ومثل هذا التماثل محال . ذلك ان اشكال التعبير غير متناهية ، شأن الوقائع غير المتناهية . ان « **نظام القول** » ، بتعبير آخر ، لا يمكن أن يكتمل ، اكتمال « **النظام العضوي** » ، وانما يظل مفتوحا ، شأن المجتمع الانساني الذي هو نظام **لا يكتمل** ، **وانما يتكامل** باستمرار .

---

(١) حين استخدم هنا عبـارة « الحضارة العربيـة » لا اشير الى هذه الحضارة ككل ، بمختلف انجازاتها ، وانما اشير الى الطابع الذي عمّ من جهة اولى ، وساد ووجّه من جهة ثانية ، واستمر فاعلا سائدا ، من جهة ثالثة .

- ٣ -

تستلزم اعادة النظر في « النهضة » وشعرها ، اعادة النظـر في معنى اللغة الشعرية .

ليس الشعر ماهية . ليس هناك شعر في المطلق . هناك نص محـدد لشاعر محدد يكون شعريا او لا يكون . ويحدد الشعري، بدئيا وموضوعيا، **بلغته ، لا بفكريته** . اذ لو كان يُحدَّد بفكريته لما كانت هنالك حاجـة الى نشوء لغة خاصة ، شعرية . فممارسة الانسان للشعر ، كتابـة وتذوقا ، تعني ان هناك لغة توصف بأنها شعرية ، مقابل لغة توصف بأنها غير شعرية. اي ان هذه الممارسة تكشف عن تمايز في مستويات الكلام .

لا اقصد بذلك ان اللغة الشعرية خالية من الفكرية ، وانما اقصد ان هذه اللغة ليست كلمات أو تعابير من جهة ، تملأ بأفكـار من جهة ثانيـة . اقصد ، بتعبير آخر ، ان اللغة في الشعر ليست اناء للافكار كما هو الشأن في العلم او النثر ، بعامة . اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام ، او بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والافكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد، ودفق واحد .

المهم ، اذن ، قبل الكلام على نص شعري ما ، وعلى دوره ، ان نرى : هل هو ، حقا ، شعر ، أم لا . وان نرى ، اذا كان شعرا ، مدى شعريته .

فكيف نحدد الشعرية في النص ؟

هذا سؤال قديـم ، كان الجـواب عنه يتنـوع او يبقى ثابتا ، تبعا للمراحل التاريخية ، وتبعا لتبدل الازمنـة والاوضاع الحضاريـة . وفي الموروث العربي جوابان : الاول وصفي ، خارجي . والثاني تحليلي يستمد معاييره من بنية النص ذاتها .

وبما اننا لا نقـدر ان نفهـم حاضرنا الشعـري الا في ضوء ماضينـا الشعري ، فلا بد من ان نستحضر هذين الجوابين .

الاول ، **الوصفي** يعرفه الجميع : الشعر هو الكلام الموزون المقفى . وهذا جواب / تحديد لم تعد له ، كما ارى ، قيمة حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر والنثر . وقد تجاوزته الممارسة الشعرية العربية الحديثة . غير ان هنالك مفارقة يجب ان نشير اليها : فمع اننا تجاوزناه ، بالممارسة ، على صعيد الابداع ، يبدو اننا ، على صعيد البنى الثقافية السائدة ومؤسساتها ، لم نتجاوزه الا ظاهريا ، وان معظمنا لا يزال يفكر في الشعر ، ويكتبه ، ويتذوقه ، ويقوّمه ، ضمن المنظورات والمعايير التي ترتبط بهذا الجواب .

الجواب الثاني يخلخل الجواب الاول ويمهد لتجاوزه ، لكنه ، بذاته ، لا يتجاوز جذريا . الشعر ، بحسبه ، موزون مقفى . لكن بحسبه ايضا ، لم يعد ، كل كلام موزون مقفى شعرا ، بالضرورة . بتعبير آخر ، لم يعد الوزن والتقفية معيارا نوعيا للشعر ، فقد طالب هذا الجواب بشيء آخر لا بد منه ، يقوم في النص ، لكي يصح ان نسميه شعرا . وهذا يتضمن التوكيد على ان هنالك نصوصا موزونة مقفاة وليست ، مع ذلك ، شعرا .

أسس هذا الجواب الشعراء انفسهم ، وتبعهم في ذلك بعض النقاد . عبد القاهر الجرجاني ، بينهم هو اول من حاول ان يصوغه ، نظريا .

يرى الجرجاني ان شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية ، بالضرورة ، وانما تجيء مما سماه طريقة النظم ، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات . وهذا ما نسميه اليوم طريقة الاداء او التعبير ، او بنية الكلام .

ويميز الجرجاني ، من اجل توضيح شعرية النص ، بين معنيين : **عقلي ، وتخييلي** . يحدد الاول بأنه المعنى الذي « يجري مجرى الادلة والفوائد » ، ويصفه بأنه « ثابت » و « صريح » ويحكم عليه قائلا : « ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب » .

ويعلل حكمه هذا بقوله ان الشاعر هنا « يورد معاني معروفة » ، وبأنه « يتصرف في اصول كالاعيان الجامدة ، لا تزيد ولا تفيد ، كالحسناء العقيم ، والشجرة الجميلة التي لا ثمار لها » .

قبل ان انتقل الى تحديد المعنى التخييلي ، كما يراه الجرجاني ، اقدم ، في سبيل مزيد من الايضاح والوضوح ، نماذج من نصوص تقوم على المعنى العقلي : نصوص موزونة مقفاة ، ولا تعتبر ، مع ذلك ، شعرا .

مثلا ، قول زهير بن ابي سلمى :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب
تمته ، ومن تخطى ، يعمر ، فيهرم

وقول عبد الوهاب البياتي :

نبكي ونضحك ثم يدركنا النهار
فنلوذ في ظل الجدار
عبثا نحاول ايها الموتى ، الفرار
– ماذا تريد
الورد لا ينمو مع الدم والحديد
طلل وبيد
تقضي بقية عمرك المنكود فيها تستعيد
حلما لماض لن يعود
حلم العهود الذابلات مع الورود .

او ، مثلا ، قول المتنبي :

الراي قبل شجاعة الشجعان
هو اول ، وهي المحل الثاني

وقول نازك الملائكة ، (قصيدة « الكوليرا » التي تعتبر بداية الشعر العربي الحديث) :

الكوليرا
في كهف الرعب مع الاشلاء

في صمت الابد القاسي حيث الموت دواء
استيقظ داء الكوليرا
حقدا يتدفق موتورا
.... الخ .

وقول صاحب هذا الكتاب نفسه ، في بدايات كتابته الشعرية :

لغة الحق ان نموت مع الحق
انتصارا او ان نموت انكسارا
ليس عارا لنا اذا ما نكبنـــا
ان في خفضنا الجبــاه العــارا
روعة السيف ان يظل مع الحق
فلا ينثني ولا يتــوارى
واذا السلم لم يقدك لحــق
فكن السيف او كن الجــزارا .

هذه نماذج اقدمها تمثيلا ، لا حصرا . والحكم هنا يتناول النماذج ، لا الشعراء . لكن الحكم ينطبق على نتــاج كل منهم ، بقدر ما يكــون هذا النتاج قائما على المعاني العقلية .

هذه النماذج وامثالها ليست شعرا ، وانما هي افكار منقولة في قالب وزني . ويمكن وصف هذه النماذج بأنها تقريرية ، نثرية ، تكرارية ، وبأن بنيتها تقوم على نوع من العلاقة الآليــة ، او علاقة محوي بحاو ، كعلاقــة الماء بالاناء ، او الجسم بالثــوب . في حين ان البنية الشعرية تقــوم على نوع من العلاقة العضوية ، كعلاقة النسغ بالغصن ، والثمــرة بالشجــرة والتموج بالبحر .

ونصف هذه النماذج بأنها صريحة ، كما يعبــر الجرجاني ، اي انها تعبير عن افكــار مفهومــة ، وبأن التعبير فيها يقــوم على ادوات مبــاشرة الى درجة الآليــة . في حين ان التعبير الشعري يقــوم على ادوات حيويــة ترشح عضويا بالفكرة التي خبرها الشاعر من خلل معاناته الشخصية .

اكرر هنا ان ما اقوله لا يعني انني ضد الفكر في الشعر ، انما اقصد التوكيد على ان شرط الفكرة لكي تكون شعرية ان تتوحد مع الكلمــات في كل بنيوي واحد ، بحيث لا نشعر انها كانت موجودة سابقا ، بل نشعر على

العكس ان الشاعر يبدعها شيئا فشيئا ، ولا يتناولها من الكتاب ، او مما هو جاهز ، شائع ، مكتفيا باعادة صياغتها .

استطرادا في التطبيقات ، اقول ان معظم النتاج الشعري العربي القديم الذي ندرسه في مدارسنا وجامعاتنا يدخل في باب المعاني العقلية ، كما حددها الجرجاني ، بل يمكن التوكيد ايضا ان معظم ما سمي شعر النهضة وفي مقدمته نتاج شوقي لا يخرج عن هذا الوصف . وهذا ، تبعا لذلك ، نتاج «ليس للشعر في جوهره وذاته ، نصيب» كما يعبر الجرجاني.

ثم ان الذين يطالبون ، اليوم ، بالوضوح في الشعر ، باسم الجماهيرية او الثورية او الواقعية ، انما يطالبون في الواقع بنظم الافكار ووصف المواقف ، ويطلبون من الشاعر ، عمليا ، ان يبقى ضمن المعاني العقلية . فكأنهم يطلبون منه ان ينتج ما « ليس للشعر في جوهره وذاته ، نصيب » .

يحدد الجرجاني المعنى التخييلي بأنه « الذي لا يمكن ان يقال انه صدق ، وان ما أثبته ثابت،وما نفاه منفي » ، وبأنه « مفتن" المذاهب،كثير المسالك ، لا يكاد يُحصر الا تقريبا ، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا » . ويقول ان الشاعر يجد في التخييل « سبيلا الى أن يبدع ويزيد ، ويبتدىء في اختراع الصور ويعيد » ، وبأنه يكون فيه « كالمستخرج من معدن لا ينتهي » .

تتضمن هذه التحديدات النقاط الاساسية الآتية :

١ — ليس الواقع ، بوقائعه وحقائقه الثابتة ، مقياسا لصدق الشعر . وليس التطابق معه معيارا لشعريته او لجودته . فللشعر واقع آخر ، غير الواقع العيني ، الجاهز ، المباشر ، وهو يُبحث ويُقوّم ، في منظور هذا الواقع الآخر ، وبخصوصيته .

٢ — لا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر . انه يُفلت من كل تحديد ، ذلك انه ليس شيئا ثابتا ، يتناول شيئا ثابتا ، وانما هو حركة مستمرة من الابداع المستمر .

٣ — يجيء الشعر من أفق لا ينتهي ، ويتجه نحو أفق لا ينتهي . ذلك انه لا يجيء من معلوم مسبق ، وانما يجيء من مجهول لا ينكشف ، بشكل نهائي ، لانه في حاجة دائمة الى الكشف . وشرط الشعر اذن أن يكشف لنا مجهولا ، لان الشعر الذي يقدّم لنا المنكشف المعروف ، لا يكون الا ترتيبا آخر لما عرفناه ، وصياغة ثابتة لما خبرناه ، اي انه يكون عقليا ، ويكون نافلا ، ولا يكون ، بالتالي ، شعرا .

٤ — الشعر ، اذن ، لا يُخبر ، ولا يسرد ، ولا ينقل افكارا ، ولا يصدر عن العقل والمنطق ، ولا عن العادة والتقليد. وانّما يوحي ، ويومىء ، ويشير ، فاتحا للقارىء أفقا من الصور ، مؤسسا له مناخا من التخيلات .

٥ — اذا كان المعنى العقلي يعني استخدام المفردات ، كما هي ، في

أصلها الوضعي الاصطلاحي ، فان المعنى التخييلي يعني استخدام المفردات بطريقة تحيد بها عن أصلها الوضعي ، اي عما وضعت له أصلا ، ويشحنها بدلالات وايحاءات وقيم جديدة .

آخذ أمثلة :

يقول أبو تمّام :

كأنني ، حين جرّدت الرجاء له
غضّا ، صببت به ماء على الزمن

ويقول ، متحدثا عن مطر الربيع :

مطر يذوب الصحو منه ، وخلفه
صحو يكاد من النضارة يمطر

ويقول ابن طباطبا ، يصف النهار :

رب نهار أمست أصائله
ترشف من شمسه صبابات

ويقول ذو الرّمة ، متحدثا عن المسافر :

سقاه الكرى كأس النعاس ، فرأسه
لدين الكرى، من آخر الليل ساجد

ويقول الشريف العقيلي ، واصفا حنينه الى حبيبته ، ورغبته فيها :

ضاقت عليّ نواحيها ، فما قدرت
على الإناخة في ساحاتها القُبَلُ

الشاعر في هذه الامثلة يخرج بالكلمات عمّا وُضعت له أصلا ، اي يخرج بها عن المألوف والعادة . انه يفرغ الكلمات من دلالاتها السابقة ، ويشحنها بدلالات جديدة ، من أجل ان يسمي اشياء لم يسمها احد قبله. ومعنى ذلك انه يصعب التعبير بوساطة الواقع والحقيقة ، عما عبّر عنه في هذه الامثلة . والمقصود بالواقع والحقيقة هنا ما كان من الالفاظ مفيدا لما وضع له في الاصل . لذلك لا نقدر أن نفهم هذه النماذج ، في ضوء تفسيرها عقليا او منطقيا ، اي في ضوء اتخاذ الواقع والحقيقة معيارا لصدقها ، او لشعريتها . وانما يجب لكي نفهمها ، شعريا ، أن نلجأ الى تأويلها ، بمعنى أننا لا يجوز أن نفسرها بحرفيتها ، بل برمزيتها . وهذا ما سمي ، في علم

الجمال القديم ، المجاز ، وما نسميه ، اليوم : اللغة الشعرية . هذه اللغة هي التي تتيح للشاعر ان يسمي القبلة ناقة ، وجسد حبيبته ساحة ، وأن يقول ان هذه الساحة أضيق من ان تتسع لقبلاته . ويعلل النقد العربي القديم ظاهرة اللجوء الى المجاز بأن « النفس اذا وقفت على كلام غير تام بالمقصود منه ، تشوقت الى كماله ، فلو وقفت على تمام المقصود منه ، (كما هي الحال في المعنى العقلي) لم يبق هناك تشوق اصلا » . والمجاز ، اذن ، يولّد التشوق الى علم ما ليس بمعلوم ، اي الى تحصيل الكمال . والشعر ، اذن ، ضمن هذا المنظور ، هو ما يخلق تشوقا لا ينتهي الى كمال لا ينتهي .

هذه ثورة جمالية ــ شعرية في تراثنا . وقد صاغها ابو نواس ، فيما يمكن ان نسميه بيانا شعريا . يقول :

غير أني قائل ما أتاني
من ظنوني ، مُكذب للعيان
آخذ نفسي بتأليف شيء
واحد في اللفظ ، شتى المعاني
قائم في الوهم ، حتى اذا ما
رمته ، رمت معمّى المكان
فكأني تابع حسن شيء
من امامي ، ليس بالمستبان .

- ٦ -

تقوم هذه الثورة ، اساسيا ، على القول ان **اللغة الشعرية تكشف عن الامكان ، او عن الاحتمال ، اي عن المستقبل** ، وبأن المستقبل لا حد له ، وبأن اللغة الشعرية ، تبعا لذلك ، تحويل دائم للعالم ، وتغيير دائم للواقع وللانسان .

وتنهض هذه الثورة الجمالية ـ الشعرية على ثورة فكرية تناقض الثقافة التي تقوم على الرؤيا الختامية للكون ، اي التي ترى ان العالم معروف ، لا مجهول فيه ، وان مهمة الانسان ان يشرحه ، وان الزمن ، بالتالي ، ليس مجالا لاكتشاف شيء لم يكتشف ، في حقل المعرفة ، وانما هو فرصة يتاح فيها للانسان ان يتعرف على المعروف .

لكن ، اذا كان مقياس الجرجاني في شعرية الشعر ، يبطل شعرية معظم النتاج الشعري العربي ، ماضيا وحاضرا ، فكيف تكون الحال ، بالنسبة الى المقياس الشعري الجديد الذي يفيد من الجرجاني ، ويضيف اليه أبعادا اخرى ، اكثر غوصا في مشكلية الشعر ، واكثر احاطة ؟

ولكي نوضح ابعاد هذا المقياس الجديد ، لا بد من التوكيد ، خصوصا في ما يتعلق بالكلام الدائر حول الشعر ، اليوم ، على المبدأ التالي : قبل البحث في ثورية النص الشعري او عدم ثوريته ، في جماهيريته او نخبويته ، في تقدميته او رجعيته ، ينبغي على الباحث ان يتأكد اولا من شعريته . وقلَّما نجد باحثا في الشعر ، اليوم ، ينطلق من هذا المبدأ الاولي . فكل « مجموعة شعرية » مطبوعة ، بل كل « قصيدة » منشورة تعتبر سلفا ، شعرا . وفي هذا يكمن جانب كبير من عوامل التخبط والفوضى في النقد ، فهما وتقويما .

ان عدم التوكيد على هذا المبدأ هو الذي ادى الى هذا الركام الهائل من الدراسات الشعرية التي لا قيمة لها ، حول « شعر » ليس شعرا . وهو الذي أشاع في الاوساط الادبية احكاما نقدية وتقويمية شوهت الذوق والفهم ، وخلقت مناخا ، باسم الشعر ، يناقض الشعر .

من هذه الاحكام ، تمثيلا لا حصرا ، اجماع « النقاد المحدثين » على ان « الكوليرا » ــ النص الذي كتبته نازك الملائكة ، عام ١٩٤٧ ، هو بداية الشعر العربي الحديث . وما من ناقد ، بين هؤلاء ، توقف قليلا ليسأل : هل هذا النص شعر حقا ؟ وسوف يبدو قاسيا ، القول الحق بأن اي شخص يُعنى ، عمقيا ، بالشعر او يمتلك خبرة في التذوق والنقد ، لا يُسقط هذا النص كليا من اطار الشعر الحديث وحسب ، وانما يسقطه ايضا من اطار الشعر . وسيقول عنه ما قاله الجرجاني عن نصوص مماثلة: ليس للشعر في جوهر هذا النص وذاته ، نصيب .

وكما اننا نؤرخ لحركة الشعر الحديث بنص ليس شعرا ، فاننا كذلك نؤرخ لشعر الثورة او الشعر الثوري ، او الشعر الواقعي بنصوص ليست من الشعر في شيء ، وليست ، تبعا لذلك ، من الثورة في شيء . وفوق ذلك يتخذ بعضنا من هذه النصوص مقاييس لشعر الثورة ولشعر الجماهير الثورية .

- ٧ -

كيف نتعرف على شعرية النص ، او على خاصيته الشعرية ؟

الجواب ، عمقيا ، قدمه الجرجاني . وهو ، في ذلك ، سابق رائد ، ليس بالقياس الى النقد العربي وحسب ، وانما بالقياس ايضا الى النقد الشعري الحديث في العالم الحديث .

ومحاولة الاجابة هنا ليست الا تطويرا وتفتيقا للنواة التي وضعها الجرجاني .

تعتمد هذه المحاولة على التمييز بين وظائف الكلام . فهذه الوظائف ثلاث : اخبارية (الاعلام ، الرواية ..) ، برهانية (التحليل، التدليل..)، تخييلية (الجمال ، الشعر ...) .

يستند هذا التمييز ، بدوره ، الى مفارقة لغوية ، لكنها في طبيعة اللغة ذاتها. فوظيفة اللغة البدهية هي تسمية الاشياء بأسمائها ، ومع ذلك تلجأ في احوال عديدة الى طريقة تقوم على تسمية الاشياء بغير اسمائها — اي أنها تسمي شيئا باسم شيء آخر يختلف عنه . ويحفل الشعر الجاهلي (الذي يتغنى به كثيرون ، زهوا وافتخارا دون ان يعرفوه ، حقا) بهذا اللجوء . ويحفل به القرآن الكريم ، ايضا . ويحفل به كذلك الشعر العربي في مختلف عصوره .

بتعبير آخر : مع ان لغة كل انسان عاقل تريد ان تكون منطقية ، فان اللغة التي يؤدي اليها هذا اللجوء غير منطقية ، بمعنى اننا لا نقدر ان نفهمها الا اذا اعتبرناها نقيضا للمنطق ، اي تتعارض مع الوظيفة العادية للغة .

آخذ مثلا هذه الآية : « هن لباس لكم ، وانتم لباس لهن » . (البقرة : ١٨٧) ، فهي تسمي شيئا باسم شيء آخر يختلف عنه : انها

تغيّر الوظيفة العادية ، المنطقية للغة ، اي تغير طبيعة اللغة ، ولا نقدر ان نفهمها الا اذا نظرنا اليها من منظور غير عادي ، وغير منطقي .

لماذا تبتعد اللغة ، التي هي اداة تواصل منطقي ، عن المنطق ، وتكوّن سياقا يتأسس على هذا الابتعاد ؟ ما الذي يدفع الانسان الى الخروج من لغة المنطق الواضح ، واللجوء الى لغة اخرى ، غامضة ، وغير منطقية ؟

هنا يكمن سر الشعر ، اي تكمن الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تقف امامه اللغة العادية عاجزة . فهذه اللغة محدودة ، في حين ان هذا العالم غير محدود . ولا نستطيع ان نعبّر بالمحدود عن غير المحدود . لا بد اذن من اللجوء الى وسائل نتغلّب بها على هذه المحدودية . هذه الوسائل هي ، تحديدا ، خاصية الشعر او لغته . وهي التي سماها اسلافنا بلغة المجاز .

العبارة في هذه اللغة اكثر حيوية وشمولا من العبارة في اللغة العادية، ذلك انها تشير ، بالاضافة الى الشيء او المسمى الاصلي ، الى بعده اللامرئي ، والى حركة الانفعال والتخيّل عند من يسميه ، بينما لا يشير التعبير في اللغة العادية الا الى الواقع العيني المباشر .

ومعنى ذلك ان المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة ، وانه يُضفي اسماء على اشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية ، وانه يسمي ، الى ذلك ، اشياء لا يمكن ان توفر لها اللغة العادية عبارات محددة .

هكذا تتيح هذه اللغةامكانا لتجاوز محدودية اللغة : تخترقحدودها، وتقول ما لا يُقال . وان نتجاوز باللغة محدودية اللغة (ارجو ألا تفسّر هذه العبارة ، منطقيا) يعني اننا نقدّم عالما غير عادي ، اي نقدم صورة عنالعالم من مستوى ، اكثر غنى وعلوا .

هنا نرى الفرق او الفصل النوعي بين ما هو شعري وما هو غير شعري . نضيف الى ذلك ان الشاعر هنا يعطينا شعورا حادا بالواقع ، يكشفه ويضيئه ، في حين ان اللغة العادية تموه الواقع وتقنّعه . وبهذا المعنى نقول ان الشعر هو الكلام الانساني الوحيد الذي يظل ، بطبيعته ، حرا ، ذلك انه يرفض ، بطبيعته ، كل شكل من اشكال تمويه الواقع ، اي كل شكل من اشكال القمع . وحين يخون الشعر طبيعته ، بفعل من يمارسه ، — وما اكثر ما تخان الطبيعة — يفقد خاصيته الشعرية، ويبطل، بالتالي ، ان يكون شعرا .

بيان الكتابة

- ١ -

« لماذا أقرأ » ؟ هذا هو السؤال الذي تفترض الكتابة طرحه ، مقابل السؤال الذي افترضت الخطابة طرحه : « لماذا أسمع » ؟

تقتضي الخطابة ، في صميم بنيتها كفن قولي ، **جمهورا** تخاطبه . وهي ، تبعا لذلك ، قائمة ، جوهريا ، على **استمالة** هذا الجمهور **واقناعه** . وتعني الاستمالة كسب تأييد الجمهور للقضية المطروحة ، واستجابته لما يطلب اليه في هذا المجال . ويعني الاقناع اشباع مشاعر الجمهور وعواطفه، وارضاء فكره ، بحيث يميل ذهنه الى تقبل هذه القضية .

ومن هنا كانت الخطابة فن القول الذي يدفع الى العمل ، **أي** فن القول العملي ، من حيث انها لا تهدف الى التأثير في ذهن الجمهور وحسب، وانما تهدف كذلك الى التأثير في ارادته . انها تخاطب العقل والعاطفة من اجل ان توجه الارادة وتدفعها الى العمل .

والخطابة هي اذن فنّ **التعليم والتحريض** ، من حيث انها تقوم ، اساسيا ، على **الاقناع والتأثير** . واذا كان الاقناع يقتضي الوضوح ، وقوة البرهان والدليل ، وحسن الاداء البلاغي ، تقريرا ومباشرة ، على الاخص ، فان التأثير يقتضي جمال الصوت عند الخطيب ، نبرة وتوازنا وايقاعا — عبر اللفظ والعبارة ، والاسلوب ، من جهة ، ويقتضي ، من جهة ثانية ، جمال الحركة — القاء واشارة ، هيئة ووقفة وملامح .

ما تكون غاية الخطابة ، كفن قولي ، في هذا المنظور ؟ انها جوهريا : **الدعوة** . الدعوة الى الراي او العقيدة ، او الايديولوجيا كما نعبر اليوم ، اي انها دعوة شاملة : اقتصادية — اجتماعية — سياسية . وهي ، من حيث انها دعوة ، يشترط فيها التربية ، والتوجيه ، والهداية ، واذكاء الحماسة للعمل. ومن هنا كانت ، بالضرورة ، اكثر فاعلية من الكتابة ، او على الاقل يفترض انها كذلك .

ندرك اهمية الخطابة ودورها في الحياة العربية ــ من النظر في طبيعة نشأتها . فقد نشأت كحاجة عضوية . اي نشأت في وسط اجتماعي أمي لا يقرأ ولا يكتب ثم جاء القرآن الكريم توكيدا لهذه الحاجة : خاطب أميين . ولذلك خاطبهم بشكل يأسر اسماعهم وقلوبهم معا ، بحيث يؤخذون به وينقادون اليه . ومن هنا جاءت بنية آياته ، في معظمها ، خطابية . ومن هذه الزاوية ، تمكن دراسة القرآن الكريم ، من حيث هو فن قولي في القيادة والسياسة .

بما أن الخطابة تهدف الى الاقناع والتأثير ، فقد قامت ، كطريقة تعبير ، على المنطق من اجل الوصول بالجمهور الى التصديق ، اي انها قامت على الوضوح ، بشكل مباشر ، ودون ابهام . قامت ، بتعبير آخر ، على « المعنى العقلي » .

وفي هذا ما يفسر ارتباطها العضوي بالدين والسياسة ، في المجتمع العربي .

يجمع علماء البلاغة العرب على ان للخطابة اصولا ثلاثة : الايجاد ، والتنسيق ، والتعبير .

يعنون بالايجاد ، ابتكار المعاني المقنعة ، وهي تؤخذ من الادلة (ويلجأ في ذلك ، على الاخص ، الى الامثلة والقياس) . ومن الآداب ، ويعنون بها الاخلاق والصفات اللازمة للخطيب وللسامع . فما يلزم منها للخطيب: سداد الراي ، صدق اللهجة ، التودد . وما يلزم للسامع : رعاية حاله ، وخطابه بما يلائمه .

ومن الاهواء ، ويعنون بها ، الانفعالات التي تثير في النفس اللذة او نقيضها . وهي تصدر عن الشهوة والغضب .

اما التنسيق فهو ترتيب هذه المعاني ، وربط اجزائها باحكام ، لكي تجيء احسن وقعا ، واوضح غاية .

والتعبير اخيرا هو الافصاح عن هذه المعاني ، بشكل برهاني ، يراعي طبقات السامعين واحوالهم : تأنقا في القول ، او بساطة ، تصريحا أو تعريضا ، ايجازا او اسهابا ، بحيث تظل صيغة التعبير مشاكلة للمعنى .

تتويجا لهذه الاسس، بنيت الخطبة، من حيث شكلها ، بناء منطقيا . فهي تتسلسل في اجزاء مترابطة : مقدمة ، فعرض برهاني ، فنتيجة . ويتحدث ابن الاثير عن المقدمة ـ الافتتاح، فيقول : «خص الافتتاح بالاختيار، لانه اول ما يطرق السمع من الكلام ، ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظ ، وصحة السبك ، ووضوح المعنى ، وتجنب الحشو . وينبغي أن يكون الافتتاح مرتبطا مع الخطبة ببراعة الاستهلال (ان يأتي الخطيب في صدر

الخطبة بما يدل على المقصود منها) ، فان براعة الاستهلال من أخص اسباب النجاح في الخطبة » (المثل السائر ، ص ٦٤) .

وتقوم المقدمة ، اذن ، على الايجاز وسهولة اللفظ ، ووضوح المعنى . أما العرض فقوامه ان يقدم الخطيب رأيه بتدليل عليه وتفنيد لما يخالفه – وفقا لترتيب منطقي ، بعيدا عن التعقيد والغموض .

أما النتيجة – الخاتمة ، فتلخيص غايته الايجاز والاقناع .

من هنا اقترنت الخطابة بالبلاغة ، بل ربما كانت اقرب فنون القول الى ان تمثل صورتها الفضلى ، استنادا الى تحديدات البلاغة ، كما رآها العرب . ولعل خير تحديد هو ما يقوله الجاحظ : « لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه الى سمعك اسبق من معناه الى قلبك » . (البيان والتبيين : ١٧/١) .

يمكن القول ان أسلوب الاداء هو ، في هذا المنظور ، أساس البلاغة والاسلوب هنا هو **طريقة** الخطيب في : **اختيار** الفاظه ، **وتأليفها** ، وعرض هذا التأليف في نسق يلائم غرضه وسامعه معا . الاسلوب بتعبير آخر ، هو المظهر الهندسي – البنائي ، **لفكرة** الخطيب **وللعلاقة** التي يريد ان يقيمها بينه وبين سامعه .

وشرط الاسلوب أن يكون كالفكرة ، صحة ووضوحا ودقة ، ومن أجل ذلك ، ينبغي أن يتكون من جمل قصيرة ، متوازنة ، ايقاعية .

- ٣ -

كان الخطيب ، في الجاهلية ، بشكل عام ، **سيد القبيلة وحكيمها** . فهي مرتبطة ، أصلا ، بالسيادة والسياسة . وفي الاسلام اضيف الارتباط بالدّين . ومن هنا كان الخطيب يجمع في شخصه : التمثيل الديني — السياسي ، والتعبير عن هذا التمثيل : كان « لغة النظام » ولهذا كانت الخطابة شكلا اكثر التصاقا ببنية النظام ، من الشعر ، من حيث أنها اداة التعبير عن الاغراض الجماعية والآراء العامة ، على النقيض من الشعر الذي كان ينحرف احيانا عن هذه الى التعبير عن الاغراض الذاتية والانفعالات الشخصية — خصوصا ان الشعراء لم يكونوا ، بعامة ، من الاسياد والحكماء، بل كانوا من « عامة » الناس ، اجمالا . وفي هذا ما يفسر انحدار الشعر الى الابتذال ، والتكسب ، والهجاء الذي ينال من الحرمات والاعراض . وفيه ما يفسر ايضا تقديم الخطابة على الشعر ، في العهد الاسلامي الاول ، لحاجة المسلمين اليها في الدفاع عن الدين الجديد ، والتبشير به ، وجمع الآراء حوله ، وفي هذا ، الى ذلك ، ما يفسر تحول الشعر ، في العهد الاسلامي الاول ، الى خطابة — اي الى ان يتبع منهجا خطابيا . الشعر الديني — السياسي ، مثلا ، كان خطابيا يقوم على الارتجال ، والجدل ، وهجاء الخصم ، ومدح الصديق . كان ، بتعبير آخر ، **حماسيا** — تبشيريا، يعكس العقيدة ، ويهدف الى الاقناع . ومن هنا ، تمكن تسميته بالخطابة الموزونة المقفاة .

ولا يعود انتشار الشعر الى اوليته على الخطابة ، نوعيا ، وانما يعود الى اسباب موضوعية : الامية وانعدام الكتابة ، وامكان الذاكرة ان تستوعبه وتحفظه اكثر مما تستوعب الخطب وتحفظها . وفي هذا الصدد يؤكد النقاد العرب « ان ما تكلمت به العرب من جيد المنثور ، ومزدوج الكلام اكثر مما تكلمت به من الموزون ، الا انه لم يحفظ من المنثور عشره ، ولا ضاع من الموزون عشره » (جنح الاعشى : ٢١٠/١) . وهذا يعني ان العرب لم يرفضوا الخطابة تفضيلا للشعر ، وانما ضعفت موضوعيا،

بقوة الاشياء ذاتها « لسهولة حفظ الشعر ، وشيوعه في حاضرهم وباديهم ، وخاصهم وعامهم ، بخلاف الخطابة ، فانه لم يتعاطها منهم الا **القليل النادر**، من الفصحاء المصاقع فلذلك عز حفظها ، وقل عنهم نقلها ، وقد كانت تقوم بها في الجاهلية سادات العرب ورؤساؤهم ، ممن فاز بقدح الفضل ، وسبق الى ذرى المجد ، ويخصون ذلك بالمواقف الكرام ، والمشاهد العظام،والمجالس الكريمة ، والمجامع الحفيلة » (المصدر السابق نفسه) .

وقد وصلت الخطابة الى اوجها البلاغي في خطابة الامام علي: اصبحت فنية ، تقوم على التأمل العقلي ، في تركيب بدوي ـ حضري . من الناحية الاولى ، انتقلت الخطابة من مرحلة الاعلام والابلاغ ، الى مرحلة الفن ، اي ان الطبع اقترن ، عضويا ، بالصناعة . ومن الناحية الثانية اخذت تشمل قضايا الروح والفكر والتأمل العقلي ، ومن الناحية الثالثة أخذت تجمع بين البداوة والحضارة ، اي بين الجزالة الجاهلية ، والتأنق والصقل الحضريين.

الخطابة ، اذن ، نموذج البلاغة الارقى ، والاكثر فاعلية . ولئن تلاشى او تراجع ، بفعل الظروف ، فقد بقي **مثالا** في الداكرة ، ومن هنا نشأت الضرورة لمحاكاة هذا المثال في فنون القول الاخرى ، وفي طليعتها الشعر . وفي هذا ما يفسر عمل البلاغيين العرب في قياس الشعر على الخطابة ، كمثل قياس الادب ، بعامة ، على الدّين . والواقع ان هؤلاء البلاغيين حددوا ، في كلامهم على الشعر ، بلاغة الخطابة ، ولم يحددوا بلاغة الكتابة .

هكذا رسموا للشعر نمطا **وظيفيا** ، يقوم على **سمات موضوعية** معينة ، سواء في المديح او الرثاء او الهجاء ، او غيرها . وقوام هذا النمط الوظيفي ، **التأثير** في السامع ، في مناخ من البديهة والارتجال والايجاز ــ اي من الوضوح ، والدقة ، والمباشرة .

لكن ، كما تغيرت البنية العربية ، اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ، حينما اصبح الاسلام **مدينة** ، او على الاصح ــ حينما اخذ يعيش في مناخ مدني ــ حضري ، كان لا بد ان تتغير البنية الادبية ايضا .

ونعرف جميعا أن التحول الاقتصادي ــ الاجتماعي ــ السياسي ، في المجتمع العربي كان اسرع من التحول اللغوي ــ الادبي ، على النقيض مما يحدث اليوم .

وهذا عائد في الدرجة الاولى الى ارتباط البنية اللغوية ــ الادبية ، ارتباطا عضويا بالدين ، وعلى الاخص ، بلغة القرآن الكريم وبيانه . وساعد في ابطاء هذا التحول ، ارتباط البنية اللغوية ــ الادبية ــ الدينية بالنظام السياسي ، والصراع الدائم بين هذا النظام والخارج العدو . ولهذا كان لتشديد النظام على اثبات هذه البنية هدفان : الاول تدعيم ايديولوجيته ، والثانية اللجوء اليها ، احتماء من الايديولوجية المناهضة ، وبخاصة تلك الآتية من خارج المجتمع الاسلامي .

وفي هذا ما يفسر القول بمحاكاة القديم ، بيانيا ، والنسج على منواله، ويفسر ، بالتالي ، سيادة التقليـد ، والسر في معاداة التجديد ـ ذلـك ان التجديد اخذ يقترن بمناهضة القديم ، وبالاحداث الذي يجيء غالبا ، مـن التأثر « بقديم » آخر ، غير عربي او غير اسلامي . بل صار الاحداث، فكريا وادبيا ، يفسر على انه مناهضة سياسية للموروث ، او لما هو سائد،بالاضافة الى كونه مناهضة ثقافية ، للموروث ، او لما هو سائد .

وهذا ما يوضح معنى الصراع بين « القديم » و « الجديد » : فهو لـم يكن مجرد صراع شعري ـ ادبي ، وانما كان أيضا ، صراعا سياسيا .

- ٥ -

كيف اخذت تتجير البنية اللغوية ـ الادبية ، في المجتمع العربي؟**اخذت**، باختصار ، تنتقل من بنية الخطابة الى بنية الكتابة . وبدلا من السؤال : كيف اخطب ؟ نشأ السؤال الجديد : كيف اكتب ؟

« لم لا تفهم ما يقال ؟ » : في جواب أبي تمام هذا ، ونعرف جميعا مناسبته ، ما يكشف عن هذا الانتقال ـ التحول . لم يعد **السامع** ، عنصرا اساسيا في القول ، كما كان في الخطابة . كذلك لم يعد **الموضوع** ، عنصرا اساسيا ، فيه ، كما كان في الخطابة . وانما صار **القائل** العنصر الاساسي في القول . ومعنى ذلك أن خطا فاصلا بدأ يرتسم : الانفصال عن المشابهة والمحاكاة ، بحيث اخذ الشاعر **يُحدث** شعره الخاص ، دون لجوء الى معيار خارجي ـ أي دون اللجوء الى المعيار القديم الموروث . بتعبير آخر ، لم تعد القبيلة ، أو الخليفة الموضوع الاساسي للشعر ، وانما اصبح الشاعر هو الموضوع ، أي اخذ الصنيع الابداعي يحل محل المحاكاة النقلية ، وغلبت أولية الذات على اولية الموضوع .

كان الخليفة في قصيدة لجرير او الفرزدق مثلا ، **كل شيء** ، لكنه اصبح، في قصيدة لابي تمام او ابي نواس او المتنبي، بعدهما **وسيلة** للشاعر ـ اي ان الشاعر هو الذي اصبح، شعريا، كل شيء. ذلك هو طابع الحداثة او الاحداث في مراحله الاولى ، كما عرفناها في المجتمع العربي : الشاعر يجد جوهره الابداعي العميق في ذاته ، لا في خارج ذاته ـ سواء كان هذا الخارج « تراثا » ، أو كان « جماعة » ، أو كان « نظاما » .

هكذا حل القارىء الذي سيصبح فيما بعد ، مصطلحا كتابيا ، محل السامع (الجمهور) الذي هو ، جوهريا ، مصطلح خطابي .

هذا التحول نحو الكتابة ، أي نحو تعبير مغاير ، ولد تحولا نحو ثقافة جديدة ، وتقويم جديد .

- ٦ -

لا تخاطب الكتابة السامع ، عبر أذنه ، وانما تطرح أمام الآخر ، نصا يشاهده ويتأمل فيه . انها بتعبير آخر ، لا تخاطب الجمهور ــ « العام » شأن الخطابة ، وانما تتوجه الى القارىء ــ « الخاص » . (« العام » و « الخاص » هنا لا للتفصيل ، بل لتحديد النوع) والقارىء هنا لا يقف امام النص المكتوب ، وقفة السامع امام الخطبة : **يقتنع ويؤمن ،** أو يرفض ويبقى على رأيه . وانما يدخل في النص ويتأمله . ولا تخرج توقعاته ، فيما يدخل النص ، عن ثلاثة :

١ ــ يقرأ هذا النص ليذكره بما عرفه ، بشكل او آخر .

٢ ــ يقرأ هذا النص ليرى ما عرفه معروضا بشكل جميل ، لا يقدر ان يعرضه في شكل مماثل .

٣ ــ يقرأ هذا النص ليعرف ما لا يعرفه .

وبما ان الكتابة ليست محاكاة وائتلافا ، وانما هي اختلاف وابداع ، فان التوقعين الاولين يسقطان تلقائيا ، لان معرفة المعروف مسألة نافلة ، عدا انها تكرارية . ولهذا كان التوقع الثالث هو ما ينبغي أن نواجه به النص الكتابي .

القارىء ، اذن ، لا يطلب من الشاعر ان يعيد انتاج ما انتجه الشعراء السابقون ، أي ان يعيد انتاج « الماضي » أو « القديم » ، وانما يطلب منه أن « يحدث » ــ أي أن يبدع شيئا جديدا . انه يطلب من الشاعر رؤيا للعالم واشيائه جديدة ، وطريقة تعبير جديدة . يعني ذلك انه يطلب من الشاعر ، من حيث هو مبدع ، أن يكتب كما لو ان الشعر قبله لا وجود له ، أو كأنه فيما يكتب ، يعبر الشعر كله ، دون ان يراه . بل يطلب من كل كاتب ابداعي ان يكتب كأنه ، فيما يكتب ، يعبر الكتابة كلها ، دون أن يراها .

«لم لا تفهم ما يقال ؟» : تصبح دلالتها أن ليس هناك امام قارىء النص

شيء معطى ، واضح، وان عليـــه ان يكتشف ، هو بنفسه ، ما ينطوي عليه هذا النص . وبما أن القراءة مستويات تابعة لمستوى القراء ، فلا يمكن أن يصل قارىء النص الابداعي الى القبض على « حقيقته » النهائية . فلهـذه « الحقيقة » مستوياتهـا أيضا . القارىء بهذا المعنى « يخلـق النص » . انه خلاق آخر يواكب خلاق النص. والنص الابداعي هو، بهذا المعنى، افق من الدلالات او من « الحقائق » وليس « مكانا » لفكرة او مجموعة من الافكار، نراها ونلتقطها بوضوح ، واحدة واحدة .

- ٧ -

هذا كله لا يعني ان الشعر « القديم » انتهى ، أو أن « الجديد » هو ، بالضرورة ، افضل منه . وفي هذا سر الابداع الفني الذي لا يخضع لما تخضع له التعبيرات الحضارية الاخرى : الاقتصادية ـ الاجتماعية ـ السياسية . وانما يعني أن انتقالنا ، حضاريا ، من الخطابة الى الكتابة ، يفترض بل يقتضي انتقالنا ، فنيا ، من علم جمال الخطابة الى علم جمال الكتابة .

احدد ملامح علم جمال الكتابة في النقاط التالية :

١ ـ افكر فيما اعرفه واكتب حول ما اعرفه ، هذا هو جوهر نظريتنا الموروثة الى التفكير والى الكتابة . فالعربي يفكر فيما يتضح له من ذاته ، لا فيما يغمض . يفكر فيما كتب من قبل لا فيما لم يكتب ، بعد . لكن حين لا نفكر الا فيما نعرفه ولا نكتب الا حول ما نعرفه ، فنحن لا نفكر في الواقع ولا نكتب . **الابداع دخول في المجهول لا في المعلوم** . فان نبدع اذن ، اي ان نكتب ، هو ان نخرج مما كتبناه ـ من مسافة لحظة مضت، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي . المفكر ، الكاتب لا يفكر اذن ولا يكتب **الا اذا كتب وفكر بشكل مغاير لما يعرفه** ، بحيث تكون كتابته وفكره نقطة لقاء بين نفي المعلوم وايجاب المجهول .

هكذا يتحول ايجاب المجهول الى ما يشبه موجا يغوينا لكي نبحر فيه: انه شيء غريب عنا لكنه هو نحن في الوقت ذاته . في حين ان المعلوم شيء غريب عنا وهو ليس منا في الوقت ذاته . وبينما كان الاسلاف الشعراء يفضلون ، بوحي الفطرة الموروثة ، ما « هم » على ما « يفعلون » فان على الاحفاد اليوم ان يفضلوا ما « يفعلون » على ما « هم » .

٢ ـ يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا ، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة الى انواع ، يجب ان تزول ، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة . لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب : هل هو قصيدة ام قصة ؟ مسرحية ام رواية ؟ وانما نلتمسه في درجة حضوره الابداعي . ولئن

كانت الكتابة ، في الماضي ، خريطة رسمت عليها حدود الانواع ، وعينت رفوفها وادراجها ، وكان على كل مـن يدخل اليها ، ان يقدم كـالزائر اوراق اعتماده النوعية الخاصة ، فان هذه الخريطة اليوم بيضاء دون ادراج ولا رفوف ، والداخل اليها هو ، وحده ، **الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو .**

٣ ـ لم يعد كافيا ان نخلق زمنا شعريا متحركا ، وانما يجب ان نخلق زمنا ثقافيا متحركا . وفي هذا تتغير العلاقة في فعل الابداع : لا تعـود بـين الخلاق وتراث سابق ، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق . وذلـك يتضمن ثلاث حقائق :

الاولى : ليس التراث ما يصنعك ، بل ما تصنعه . التراث هو ما يولد بـين شفتيك ويتحرك بين يديك . التراث لا ينقل بل يخلق .

الثانية : ليس الماضي كل ما مضى . الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمـة شاسعة . فان ترتبط ، كمبدع ، بالماضي هو ان تبحث عن هـذه النقطة المضيئة . الوفاء لغير هذا البحث وفاء لسقوط مسبق .

الثالثة : جوهر القصيدة في **اختلافها** لا في ائتلافها . انه في الفرق الذي يعدد العالم ويكثره . واذا كان الجوهر في الفرق ، اي الاختلاف ، فـلا شيء يعوض عن الشعر او يحل محله . المادة هـي الواحدة ، **امـا الكثير فهو الانسان .**

٤ ـ الفعل المنتج اكثر اهميـة من المنتَج . يجب ان نكتب ونقرأ ، لا بروح التوكيد على النتاج بحد ذاته ، بل بروح التوكيد على فعل الخلق. ففعل الخلق اكثر اهمية مما نخلق . بـدل ان نعجب بنجاح القصيـدة ، اي بكمالها ، ونلتذ بها كشيء مكتمل ، يجب ان نوجه النظر الـى الحركـة الخلاّقة التي انتجت هذه القصيدة ، الـى الطاقة الابداعية الكامنـة وراءها . فالنتاج الاول للمبدع ليس ان ينتج نتاجه ، بل ان ينتج ذاته.

٥ ـ ليست الثقافة استعادة وانما هي ابتكار . يجب ان نكتب ونقرأ فيما نعي وعيا اصيلا ان الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس ، وانما هي فيما يتحرك ، ويؤسس . لا تعود الثقافة مجموعة الآثار والقيم والمقاييس والمنجزات المتحققة ، بل تصبح الحركة التي هي في طريـق التأسس ، تصبح الابداع متحركا في اتجاه المستقبل . وهذه هي الثقافة الفعالـة التي تبدع الانسان فيما يبدعها ، وتؤسسه فيما يؤسسهـا . فليست الثقافة ما ابتكرناه ، وانما هي ما نبتكره .

٦ ــ البداية المطلقة مستحيلة . لكن ثمة خصوصية تظهر في مظهر البداية حين نغيّر وجهة الانطلاق . هذه الوجهة كانت في الشعر ، مثلا ، كما يلي : الكتابة هي نتاج المعنى . كان الشاعر ، بتعبير آخر ، يكتب المعاني (التي يعرفها) . وجهة الانطلاق اليوم هي : **المعنى هو نتاج الكتابة .** هذا يعني ان القصيدة ليست جوابا ، بل هي سؤال ضمن السؤال او سؤال يتجاوز السؤال . ليس المهم ، اذن ، في قراءتها ، ان نبحث عن الجواب بل ان نحدد مناطق الغامض وغير اليقيني من اجل ان نتقن طرح الاسئلة الجديدة . ومن هنا يجب ان تكتب الشعر ونقرأه فيما نستبدل مقولة الفهم بمقولة التأمل . لا اعود اقول : كقارىء ، امام القصيدة : لم افهمها ، ما معناها ؟ بل أقرأ وأسأل واحاول ان اكتشف مزيدا من الاسئلة . كانت مقولة الفهم غاية ، في الماضي ، واليوم يجب ان تتحول الى وسيلة .

الشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك . ليس للشعر تخوم . لذلك ليست المسألة ان نفهمه ، بل ان نتأمل في ابعاده . ليست ان نستوعبه ، بل ان نواكبه . وهكذا لم يعد جائزا ان نقرأ القصيدة خطيا ــ سطرا سطرا ، وانما يجب ان نقرأها كأننا نقرأ فضاء .

٧ ــ بعد الاعصار الذي يمحو حدود الانواع من على خريطة الكتابة، يجيء الهدوء . ثمة حاجة الى الدخول في تحديد جديد لكتابة جديدة .

ليس الشكل عند الشاعر الحديث ، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة ، وانما هو صيغة وجود . اعني انه وعد ببداية دائمة . ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية ، بل ينطلق ، على العكس ، من أولانية اللاشكل . ابتداء ، يتحرر من المكتسب ، المتعلم ، الاصطلاحي . ابتداء ، لا يمارس ما مُورس . ابتداء ، يخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة . ابتداء ، يتحرك وفي اعماقه طموح ليس الى ان يتعلم القيم السائدة، بل الى ان يخلق القيم الجديدة . ابتداء ، يرى ان المسألة ليست ان يكرر لغة معروفة ، بل المسألة ان يكتشف لغة غير معروفة . ابتداء ، يختار المجيء من المستقبل .

٨ ــ الشاعر ، في هذا المنظور ، لا ينقل في شعره أفكارا واضحة أو جاهزة ، كما هو الشأن في كل شعر كلاسيكي ، وانما يمد كلماته كمائن واشراكا لالتقاط عالم غائب . واذ يمدها يكافح اللغة من

حيث انها نمط : كفاح الشعر ضد اللغة ككفاح الزهرة : الزهرة مشروطة بالتربة لكنها شيء آخر غير التربة . انه كفاح يجعل اللغة باستمرار ملغومة ، محولة عن عاداتها ، كفاح «يفسد» اللغة ، بأعمق معنى عناه النقاد في كلامهم على « افساد » ابي تمام للشعر . ومن هنا يبدو الشاعر الحديث في كتابته مخاطرا ، يتقدم في مجهول : لا ينظم ارضا اكتشفها غيره ، وانما يكتشف ارضا يترك تنظيمها لغيره . واذ يتقدم في هذه الارض وما وراءها ، لا يتقدم وفقا لمخطط سابق ، بل بدفعات متلاحقة، مفاجئة . كأنه يقول لنا : انا كاشف مبتكر ، ولست كاتبا .

ان شكل الكتابة عند الشاعر الحديث هو الذي يخلق فكرا ــ عالما غير متوقع . كأن اللغة هنا ليست المخلوقة ، بل الخالقة . والكتابة ــ القصيدة ليست ، هنا ، شكلا سابقا يحضن فكرة لاحقة . انها لا تعبر عن شيء، ذلك انها تعبر عن شيء هو كل شيء ، ولا تغلق عليه ، وانما تفتحه الى ما لا نهاية ــ في تعبير يوحي بانه صاغ ذاته لتوه ، لا من زمن ماض . فليست الكتابة هنا شيئا منفصلا كالمهنة ، ليست وصفا ولا انفعالا . انها حالة **الانسان ككل .** ومن هنا تعلمنا هذه الكتابة انه ما من شكل معطى محدد يمكن ان يكون في مستوى تجربة كيانية . فهذه التجربة من طور يتجاوز طور الكلام ، فكيف اذن لا يتجاوز طور الشكل ؟ وتعلمنا هذه الكتابة كذلك ان جهل الشعراء العرب بهذه الحقيقة هو الذي يبقي نتاجهم سجين اطار مسبق كأنه سجين قبر . وتعلمنا هذه الكتابة ان علم جمال الشعر ، وباختصار ان علم الجمال، ليس علم جمال الثابت ، وانما هو علم جمال المتغير .

المحتوى